DAS LEBEN DER MALER.

DAS

LEBEN DER MALER

NACH

VASARI UND NEUEREN KUNSTSCHRIFTSTELLERN

FÜR

KÜNSTLER UND KUNSTFREUNDE BEARBEITET

VON

ADOLF STERN UND ANDREAS OPPERMANN.

VOM VIERZEHNTEN BIS ZUM SECHSZEHNTEN JAHRHUNDERT.

LEIPZIG.
VERLAG VON HEINRICH MATTHES.
1862.

SR. HOHEIT

DEM ERBPRINZEN

GEORG VON SACHSEN-MEININGEN

IN TIEFSTER VEREHRUNG UND EHRFURCHT

GEWIDMET.

Vorwort.

Indem die Herausgeber des „Lebens der Maler“ einen geschlossenen Theil ihrer Arbeit dem Publikum, welches dieselbe schon in ihren Anfängen mit dankenswerther Theilnahme aufgenommen hat, hiermit vorlegen, erinnern sie in wenigen Worten an die Zwecke und Ziele, die sie im Beginn als die ihrigen bezeichneten und aus denen sich allein der Maasstab der Beurtheilung für die nachstehenden biographischen Skizzen ergeben kann.

Die Geschichte der bildenden Kunst hat sich in neuerer Zeit wachsender Verbreitung und die Forschung auf allen Gebieten derselben glänzender Resultate zu erfreuen gehabt. Eine Reihe von ausgezeichneten wissenschaftlichen Gesammtwerken, von gediegenen monographischen Arbeiten liegen vor: das anschwellende Material von Thatsachen ist durch eingehende Kritik gesichtet und nutzbar gemacht worden. In der Hauptsache aber setzen sowohl die grösseren kunsthistorischen Werke allgemeinen Inhalts, als alle monographischen Arbeiten, von Rumohr's „Italienischen Forschungen“ bis auf die jüngsten Publikationen, einen gewissen

Grad der Kennerschaft, ein Interesse auch für die technische Seite der Kunst voraus und müssen sie voraussetzen. Die kunstgeschichtlichen Handbücher aber betonen vor allem das kritische und philosophische Element und lassen der Biographie der Künstler nur im bescheidensten Umfang ihr Recht angedeihen. Für einzelne Erscheinungen allerdings ist auch bereits biographisch das Mögliche geschehen, und liebevoll ausgeführte, auf umfassenden Studien und Forschungen beruhende Einzelschriften haben verdiente Würdigung gefunden.

Durch die Gemäldesammlungen, ältere oder neu entstehende, durch Kunstausstellungen und Kunstvereine, ist ein grosser Theil des allgemein gebildeten Publikums für alle Kunst und zunächst für die hervorragenden Vertreter der Malerei interessirt worden. Für dieses Publikum nun macht sich ein empfindlicher Mangel an einer geordneten Folge gleichzeitig zuverlässiger, kürzer gefasster Künstlerbiographien immer mehr geltend. Die Befriedigung des unzweifelhaft vorhandnen Interesses versuchte — und versucht noch — eine eigenthümliche belletristische Literatur zu übernehmen und in einer Anzahl sogenannter Künstlernovellen werden bis auf diese Stunde die corruptesten und unzulässigsten Anschauungen über Persönlichkeiten, Leben und Wirken mitunter selbst der bedeutendsten Künstler verbreitet. Und nicht nur für das weitere Publikum, sondern selbst für eine grosse Anzahl von Künstlern schien die Bearbeitung eines Lebens der Maler nicht unwillkommen. Das bescheidne Maass kunsthistorischer Kenntnisse, das in der Regel den Künstlern eigen ist und nur sein kann, wird eine Gabe dieser Art nicht verachten, da vielen doch nur unvollständig die Lebensgeschichte

bedeutender Meister bekannt sein wird und die Mittel, sich Kenntniss darüber zu verschaffen, zu zerstreut umherliegen.

Die Bearbeiter glaubten daher in der That eine gewisse Lücke der biographischen Literatur auszufüllen, wenn sie das Leben der Maler in kurzer fasslicher Weise, mit Zugrundlegung des grossen Werkes von Vasari, mit Benutzung der darauf bezüglichen Berichtigungen, sowie der neuen monographischen Arbeiten, darzustellen versuchten. Es versteht sich von selbst, dass von selbständigen neuen Forschungen bei dieser Bearbeitung keine Rede sein konnte. Hier handelte es es sich darum, ein reich vorliegendes Material, die Resultate zahlreicher kritischer Bestrebungen und Controversen, in einer Fassung zu bieten, die, so klar und übersichtlich als möglich, gewisse Raumgrenzen nicht überschritt. Die Schwierigkeiten erwuchsen einerseits aus der Dürftigkeit, anderseits aus der Ueberfülle des Stoffes. Während in Bezug auf die älteren Meister die positiven Resultate der unablässig aufgewendeten Forschermühe nur unbedeutend sind und sein können, zeigt sich für die spätern Jahrhunderte eine beinahe zu ergiebige, wenn schon in ihren einzelnen Theilen wiederum sehr ungleiche Fülle von biographischen Ueberlieferungen, Documenten und Briefen.

Der Kreis der Künstler, deren Leben darzustellen war, konnte natürlich nicht allzuweit gezogen werden. Die Herausgeber suchten neben den unzweifelhaft grössten und bedeutendsten Malern — und abgesehen von einigen Künstlergestalten, die ein besonderes biographisches Interesse gewähren, — hauptsächlich auf diejenigen Rücksicht zu nehmen, welche für die Entwickelung der Kunst vorzüglich charakteristisch erscheinen. Auch in einer Folge von Biographien darf der Gang der Kunstentwicklung mindestens

nicht ganz aus dem Auge fallen. In dieser Absicht haben wir auch — uns an die populärsten und verbreitetsten Kunstgeschichten von Kugler und Lübke in Bezug auf Gruppirung des Stoffes anlehnend — kurze Einleitungen allgemeiner Natur gegeben.

Die Quellen, aus denen wir geschöpft, alle Schriften, denen wir irgend eine Förderung dieser Bearbeitung zu danken hatten, sind an den betreffenden Stellen treulich angegeben. Wo ein Satz, eine Periode wörtlich aufgenommen wurde, (und dies musste bei Beschreibung und Charakteristik von Kunstwerken öfter als sonst der Fall sein) ist dies jederzeit besonders bezeichnet. Wir nehmen kein andres Verdienst als das in Anspruch: innerhalb der selbstgezognen Grenzen unserm Ziele mit dem wärmsten Interesse an der Sache und dem treuesten Fleisse zugestrebt zu haben. Wer auch nur einigermaassen mit der einschlagenden Literatur, mit dem gesammelten Material vertraut ist, wird leicht zu der Ueberzeugung gelangen, dass die vorliegende Arbeit eine Hingabe und Ausdauer erfordert hat, welche die bescheidenen Ansprüche, die sie erhebt und allein erheben darf, sicher überwiegt.

Dass in verschiednen Einleitungen und den Biographien der einzelnen Meister Bezug auf die historischen Verhältnisse, unter denen sie lebten, genommen wurde, bedarf keiner Rechtfertigung. Auch die Biographie hat zur grossen Culturgeschichte beizutragen und die allgemeinen Weltverhältnisse wie die besondern Localbeziehungen, in denen sich Persönlichkeiten entwickelt haben, sind für die Künstler ebensowenig gleichgültig, als für Krieger und Politiker, für Dichter und Gelehrte. Allerdings hätten wir oft gewünscht diesen Einleitungen und Einschaltungen eine noch grössere Ausdehnung

geben zu dürfen. Doch geboten äussere Rücksichten, die ohne den Zweck der Arbeit zu gefährden nicht wohl ausser Augen gesetzt werden konnten, in dieser wie in mancher andern Beziehung sich auf das Nöthigste zu beschränken.

Wenn nun, abgesehen von den Mängeln, welche jede derartige Arbeit in sich trägt, wir auch in vielen Einzelheiten freundlicher Nachsicht bedürfen werden, so geben wir uns dennoch der Hoffnung hin, das uns vorschwebende Ziel nicht ganz verfehlt zu haben. Die günstige Aufnahme, welche das „Leben der Maler“ bereits gefunden hat, und fernerhin finden möge, soll uns zu einer weitern Fortsetzung dieser Arbeit ermuthigen, welche das siebzehnte und achtzehnte Iahrhundert umfassen, und sich bis zu den Meistern der Neuzeit erstrecken wird.

Jena und Dresden, Juli 1862.

Adolf Stern. Andreas Oppermann.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1
Die Epoche des romanischen Styls 6
Giovanni Cimabue 10
Duccio di Buoninsegna 14
Die Epoche des gothischen oder germanischen Styls 17
Giotto 19
Andrea Orcagna 29
Simon di Martino 34
Gentile von Fabriano 41
Fra Giovanni von Fiesole 43

Die Epoche der modernen Kunst.

Florenz im fünfzehnten Jahrhundert 51
Masaccio 62
Fra Filippo Lippi 66
Benezzo Gozzoli 73
Andrea del Castagno 78
Domenico Ghirlandajo 81
Luca Signorelli 90
Die Künstler in Norditalien 99
Andrea Mantegna 100
Die umbrischen Maler 113
Peter Perugino 114
Francesco Francia 125
Die Zeit der höchsten Kunstblüthe 133
Lionardo da Vinci 135
Michel Angelo Buonarroti 155
Rafael Santi 200
Die italienischen Künstler des sechszehnten Jahrhunderts 239
Fra Bartolommeo 243

Seite

Andrea del Sarto 249
Giovanni Antonio Razzi (Soddoma) 260
Giulio Pippi (Romano) 267
Antonio Allegri (Coreggio) 280
Venedig im sechszehnten Jahrhundert 291
Giovanni Bellini 295
Giorgio Barbarelli (Giorgione) 299
Tizian Vecelio 303
Paul Caliari (Veronese) 314
Die Niederländer bis zum sechszehnten Jahrhundert 321
Die Brüder van Eyck 327
Hans Memling 333
Quintin Messys 339
Kunststätten und Künstler in Deutschland 343
Albrecht Dürer 353
Lucas Cranach 388
Hans Holbein der Jüngere 399
Register 417

ERSTE ABTHEILUNG.

VOM VIERZEHNTEN BIS ZUM SECHSZEHNTEN JAHRHUNDERT.

Einleitung.

Die folgenden Blätter wollen versuchen das Leben der Maler zu beschreiben, die Thätigkeit hervorragender Künstler zu schildern und von der Einwirkung, welche verschiedene Zeiten und Verhältnisse auf Begabungen und Bestrebungen auch in der Malerkunst äusserten, ein möglichst klares und anschauliches Bild zu geben. Sie beginnen desshalb in einem Zeitraum, der weit hinter den frühesten Anfängen, und selbst weit hinter grossen Entwicklungen der Malerei liegt. Die ersten Ueberlieferungen der Kunstgeschichte geben gemeinhin keine bestimmten Namen, oder wo dies geschieht, knüpften sich an die Namen nicht die Bilder von Persönlichkeiten an, die uns in ihrem Sein und Wollen klar vor Augen ständen. Die Kenntniss von Einzelheiten lässt noch keine Biographie und Charakteristik zu: Lebensverhältnisse, Umgebungen und Werke der Künstler müssen uns gleichmässig bekannt sein, bevor wir uns einer lebendigen und einigermassen richtigen Anschauung versichert halten dürfen.

Aus diesen Gründen beginnt eine Betrachtung des Lebens der Maler erst in der Mitte der Kunstgeschichte, aus diesem Grunde müssen wir nicht die frühesten Anfänge, sondern die beginnende Reife der christlichen Kunst ins Auge fassen, um Individualitäten, bestimmt ausgeprägten, gleichzeitig historisch begründeten und in ihren Werken noch lebendigen Naturen zu begegnen.

Denn die Geschichte der griechischen, der altitalischen und römischen Kunst gewährt uns keinen Beitrag zu der Reihe bedeu-

tender und grosser Persönlichkeiten, die wir am Auge des Lesers vorüberführen wollen. Schon die Namen der griechischen Bildhauer bleiben uns zum Theil nur Namen; selbst wo die verhältnissmässig genaueste Kenntniss der Werke vorhanden ist, sind wir über die Lebensumstände nicht genügend unterrichtet. Indess, die Reste und Trümmer, die uns von den Meisterleistungen der griechischen Sculptur geblieben sind, mögen vereint mit den Nachrichten der Schriftsteller, vereint mit einer von Kenntniss des hellenischen Wesens und Lebens genährten lebendigen Vorstellungskraft, hinreichen, in der Phantasie ein annähernd richtiges Bild von Phidias und Polyklet, von Skopas und Praxiteles zu schaffen. Eine genaue Lebensgeschichte lässt sich aber selbst von diesen Bildhauern, deren Werke doch zum Theil erhalten und überliefert sind, nicht geben. Um wie viel weniger von den grossen griechischen Malern, von denen uns nichts aufbehalten ist, als eine Anzahl von Nachrichten in Autoren der antiken Welt. Die Werke des *Polygnotus*, des *Zeuxis* und *Parrhasius*, des *Timanthes* und *Aristides*, des *Pausias* und *Apelles*, alle die malerischen Darstellungen, an denen sich die Hellenen von Perikles bis zu Alexander dem Grossen entzückt, sind der Vernichtung anheimgefallen. Dem Kunsthistoriker steht die schwierige Aufgabe zu, aus wenigen Resten*), aus Malereien und Zeichnungen auf den griechischen Thongefässen und endlich aus den Wandgemälden und Mosaikbildern von Pompeji und Herculanum eine annähernde Anschauung von der Blüthezeit der griechischen Malerei zu gewinnen. Besonders die Bilder aus Pompeji und Herculanum haben hierbei Wichtigkeit. Fast alle diese Darstellungen, angenommenermaassen aus der Zeit stammend, in welcher mit der griechischen Cultur überhaupt, auch die griechische Malerkunst zu den weltbeherrschenden Römern übertragen wurde, sind Nachbildungen verloren gegangener Meisterwerke aus der Blüthezeit antiker Malerei. Sie geben ein lebendiges Zeugniss für die Herrlichkeit der Werke, die ihnen voraufgegangen und leider nicht auf uns gekommen sind. Wer je das Glück gehabt die pompejanischen Bilder im Museum zu Neapel zu sehen, der wird vom Abglanz griechischer Kunst (und als Abglanz der grossen Zeit können diese Wandgemälde doch nur bezeichnet werden) auf das strahlende

*) Z. B. die in den Grabkammern von Pästum aufgefundenen Darstellungen.

Licht der Periode schliessen, in welcher die griechische Malerei zu Ephesus und Sikyon und jener, in der sie am Hofe Alexanders blühte.

Bei den Etruskern verharrte die Malerei in ihren Anfängen, bei den Römern gelangte sie wesentlich unter griechischen Meistern zur Vollendung. Im Beginn der römischen Kaiserzeit begegnen wir dem Griechen *Timomachos*, dessen Gemälde der Medea und Iphigenia hoch gepriesen und bewundert wurden. Auch eine griechische Künstlerin *Lala* aus Cyzikus war berühmt. Daneben sind wenigstens einzelne Römer zu Malerruf gelangt, so *Ludius* in der Zeit des Augustus. Für uns aber gelten die Namen der römischen wie die der hellenischen Zeit nur als Bezeichnungspunkte der Kunstgeschichte, wir sind ebensowenig im Stande das Leben und Wirken des Ludius genau zu schildern, als das des Polygnot und Apelles. Der Strom der Völkerwanderung, der unter seinen Wellen drei Viertel der antiken Civilisation begrub, hat nur einzelne Reste der römischen Malerei übriggelassen, und wir sind auch hier auf die leidige Gewissheit beschränkt, dass uns Grosses und Bedeutendes verloren gegangen ist.

Ebensowenig, wie die Kunst des Altherthums, kann für uns die ihr folgende Periode der Malerei, von den Kunsthistorikern als die der altchristlichen Zeit bezeichnet, in Betracht kommen. Obwohl die Malerei die Kunst war, deren sich die eben entstehende christliche Gemeinde und Kirche bei ihrer Scheu vor dem eigentlich Sinnlichen, Körperlichen am leichtesten bedienen konnte, obwohl man frühzeitig versuchte, „im beweglicheren Element der Farbe die gemüthvolle Innerlichkeit, die geistige Sammlung, welche die Glieder der neuen Gemeinde mit einander verband, zum freieren Ausdruck zu bringen“,*) so ist doch auch in dieser Periode von Malern, die uns als Persönlichkeiten näher treten, nicht zu sprechen. Im Gegentheil, je weiter sich die neue christliche Kunst von den antiken Traditionen entfernte, je mehr sie mit der christlichen Basilikenarchitektur verschmolz und den frommen Anschauungen der Gemeinde diente, um so stärker tritt die Individualität zurück. Durch die Mosaikbilder der Kirchen, wie durch die Miniaturmalereien

*) *Schnaase*, Geschichte der bildenden Künste. — *Kugler*, Handbuch der Kunstgeschichte. — *Lübke*, Grundriss der Kunstgeschichte. — *Kugler*, die ältesten Kunstbildungen der Christen. (Berlin, 1834.)

der heiligen Schriften und Gebetbücher, geht ein gemeinschaftlicher Zug hindurch. Die Namen der Maler, der altchristlichen Meister sind fast ganz unbekannt geblieben, eine Trennung ihrer Thätigkeit selbst nach Gruppen ist schwierig.

Den wesentlichsten Einfluss auf das gesammte neuchristliche Abendland und seine künstlerischen Darstellungen gewannen in dieser Zeit, und vor allem vom 6. Jahrhundert nach Christus an, die byzantinischen Maler. — Seit Constantin der Grosse die Residenz des römischen Reichs von Rom nach Byzanz verlegt und dasselbe zum prächtigen Constantinopel umgeschaffen hatte, besonders aber seit die Trennung des Weltreichs in eine westliche und östliche Hälfte erfolgt, seit das Ostreich zwar von den Stürmen der Völkerwanderung durchtobt und vielfach zerrüttet, aber doch nicht umgestürzt war, bildete Byzanz den Hauptmittelpunkt einer neuen seltsamen Cultur. Von Rom waren Staatseinrichtungen und gesellschaftliche Bräuche herübergenommen worden, Griechenland gab die letzten Reste seiner ehemaligen Blüthe zu dem neuen Byzantinismus hinzu, der Orient endlich, in nächster Nachbarschaft und steter Verbindung mit dem oströmischen Reiche, gewann bedeutende Einflüsse. Aus der Zusammenschmelzung antiker und orientalischer Ueberlieferungen, römischer, griechischer und asiatischer Einwirkungen, aus der wunderlich erstarrten Bildung, und dem formalistischen, äusserlich fertigen Wesen eines Reiches, welches bei seiner Entstehung gleichsam schon im Greisenalter stand, ging die byzantinische Cultur hervor. In ihrer Kunst ist der lebendige Ausdruck für diese Eigenthümlichkeit zu finden. Das Ceremonielle, die äusserliche Würde und Gemessenheit, die stricte Wiederkehr des einmal Gültigen, der Aufwand äussern Glanzes, der im Goldgrund und in den schmucküberladenen Gewändern zur Geltung kommt, alles stimmt vortrefflich mit den ganzen Erscheinungen des byzantinischen Lebens und Wesens zusammen. Von der eigentlich künstlerischen Bildung nach und aus der Natur ist bei den byzantinischen Malern vollständig abgesehen: die hagern schmalen Leiber, die stets starren, mürrischen, typisch wiederkehrenden Gesichter, die streng vorgeschriebenen unbewegten Gruppirungen geben vollständig den Eindruck kalten Ernstes und wunderlicher Schablonenhaftigkeit. Aber die kunstfertige Behandlung, das Geschick in der Darstellung conventioneller Scenen und Figuren, der Schein höherer Würde, welcher diesen steifen, starren Bil-

dungen angehört, mussten in jener Zeit bedeutend wirken. In den aus der Völkerwanderung hervorgegangenen Reichen wurde das byzantinische mit einer Art scheuer Ehrfurcht betrachtet; die grossen Fürsten der Zeit schätzten die Verbindung mit byzantinischen Prinzessinnen aufs höchste, Byzanz mit seinen nach allen Richtungen hin abgeschlossnen, fertigen sichern Formen, mit seinen Praetentionen die Grösse der alten Welt in sich aufgenommen und bewahrt zu haben, übte mächtigen Einfluss vor allem auf die Italiener und auf die in den frühesten Anfängen ihrer Cultur stehenden Deutschen. Die Malerei folgte hier nur einem allgemeinen Gesetz, das freilich am längsten über ihr waltete. Jedenfalls aber könnten die byzantinischen Meister, selbst wenn uns ihre Namen bekannt wären, mit all ihrer Kunstfertigkeit ebenso wenig Anspruch auf gesonderte Geltung erheben, als die ungenannten Künstler der frühesten altchristlichen Zeit. Noch mussten Jahrhunderte mit Versuchen und Strebungen verlaufen, ehe wir den Beginn einer Vollendung sehen.

Die Epoche des romanischen Styls.

„Gegen Ende des 10. Jahrhunderts waren die abendländischen Völker in einen solchen Zustand der Entartung und Entfesselung versunken, dass das panische Entsetzen, mit welchem die damaligen Menschen dem Jahre Tausend als dem Zeitpunkte für den Untergang der Welt und das göttliche Gericht entgegensahen, durch das Bewusstsein der allgemeinen Verderbniss nur noch geschärft wurde. Als nun das gefürchtete Jahr abgelaufen war, ohne die Weltvernichtung zu bringen, athmete die ganze christliche Welt wie vom tiefsten Verderben befreit dankbar auf. Der bangen Zerknirschung folgte jählings ein ungestümer Feuereifer, der sich in frommen Werken nicht genug zu thun wusste. Ueberall ging man an ein Niederreissen der alten Kirchen, um sie durch neue, prächtigere zu ersetzen. Mittlerweile hatten sich die schlimmsten äusseren und inneren Stürme ausgetobt. Die heidnischen Völkerschaften waren zurückgedrängt, oder dem Christenthume unterworfen worden, die staatlichen Verhältnisse hatten sich gefestigt, die Gesellschaft fing an eine bestimmt ausgeprägte Physiognomie zu zeigen. So war denn der germanische Geist hinlänglich erstarkt, um auch in der Kunst seine eigne Sprache sich zu bilden. Diesem Entwicklungsprocess entsprang der romanische Styl“*).

Der romanische Styl (irrig als „byzantinisch“ bezeichnet), der sich

*) *Lübke*, Geschichte der Architektur. (2. Aufl. Köln, 1858.) I. Buch. 2. Capitel. S. 256.

immer klarer und bedeutsamer neben dem Styl der altchristlichen Periode entwickelte, bis er eine glänzende Alleinherrschaft behauptete, hat der Natur der Sache zufolge seine höchsten Triumphe in der Architektur gefeiert. Die grossen romanischen Bauwerke in Deutschland, Frankreich, Italien, die Abteikirche zu Laach, die Dome von Mainz, Speier, Bamberg, Münster, die Notredamekirchen von Poitiers und Clermont, der Dom, das Baptisterium und Campanile zu Pisa, das Baptisterium und die Kirche San Miniato zu Florenz, von hundert andern schönen und grossen Bauwerken zu schweigen, sprechen für den hohen künstlerischen Aufschwung der Zeit. Die Sculptur sowohl als die Malerei stehen hinter diesem Aufschwunge der Architektur zurück. Dieselben Elemente, welche die Baukunst förderten, waren den beiden Schwesterkünsten einigermaassen hinderlich. Eine fast unbedingte Herrschaft der Hierarchie, ein alles durchdringendes Gefühl der Gemeinschaft und ein allgemeiner kirchlicher Zug, der durch jene Epoche hindurchgeht und die freie Entwicklung des Individuums einschränkt, hält damit auch die künstlerische Persönlichkeit in Schranken. Nur langsam entwickelt sich in Sculptur und Malerei ein höheres Leben, bewusst oder unbewusst tritt ein Abfall von der hieratischen Herrschaft ein.

Die Geschichte der Sculptur wird gegen Ende des zwölften und am Beginn des dreizehnten Jahrhunderts reicher und reicher. Eine deutsche Meistergruppe, deren Namen wir nicht kennen, aber deren Werke an der „goldnen Pforte“ des Freiberger Doms und in der Kirche zu Wechselburg (in Sachsen) uns mit Recht entzücken und fast gleichzeitig in Italien die grosse Gestalt des Bildhauers *Nicola Pisano*, der eine höchste Freiheit und Schönheit der Darstellung, plötzlich, scheinbar ohne Vorläufer und directe Nachfolger, entwickelt, die der grossen Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, die der Antike völlig würdig ist, zeugen dafür.

Die Geschichte der Malerei in diesem Zeitraume zeigt uns die byzantinischen Einflüsse noch immer im Vordergrunde, selbst als dieselben aus der Architektur mehr und mehr verdrängt wurden. Die Malerei bethätigte sich zunächst bei der Ausschmückung der grossen Bauwerke jener Epoche. In den Wandgemälden, welche nur in einzelnen, aber zum Theil sehr bedeutsamen Resten erhalten sind, in den Miniaturen der Handschriften, welche grösstentheils in den Klöstern von kunstfertigen

Mönchen hergestellt wurden, können wir die mehr oder minder grosse Abhängigkeit von den Byzantinern wahrnehmen. Gleichwohl war der germanische Geist viel zu kräftig und in eben jener Epoche viel zu hoch emporgetragen, um nicht auch seine eignen Bahnen zu suchen. In vielen deutschen Miniaturen und Wandgemälden jener Zeit macht die typische conventionelle Steifheit und Bewegungslosigkeit der Figuren byzantinischen Styls einer energischen Zeichnung und — in Erreichung des Extrems — einer förmlichen Heftigkeit und Leidenschaftlichkeit der Bewegung Platz, „wie sie sonst nur die letzten Zeiten einer schöpferischen Kunst kennen“*). Ob aber in byzantinischer Ruhe verharrend, oder nach Bewegung und frischem Leben ringend, bleiben uns die Kunstwerke dieser Zeit Aeusserungen des allgemeinen Geistes und selbst wo wir individuelle Züge in ihnen entdecken mögen, sind wir über die Persönlichkeiten der Schöpfer in ziemlichem Dunkel.

Anders gestalten sich die Verhältnisse in Italien. Hier ist im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts ein völliger Umschwung des Lebens schon angebahnt und vorbereitet. Während in Deutschland die Unterordnung des Individuums unter die kirchlichen Zwecke noch allgemein ist, haben die italienischen Künstler schon im 12. Jahrhundert begonnen ihre Namen auf Kunstwerken zu nennen, die viel unbedeutender sind, als die gleichzeitigen deutschen. Es darf nicht übersehen werden, dass Nicola Pisano, die erste grosse und bedeutsame Künstlererscheinung, ein Zeitgenosse Friedrichs II. des Hohenstaufenkaisers ist, welcher der erste „moderne Mensch“ auf dem Throne mit Recht genannt wurde. Viel früher als bei den Deutschen entwickelte sich bei den Italienern das moderne Staatsleben, eine neue Gesellschaft, in welcher die einzelne Persönlichkeit und das persönliche Talent nach Geltung rangen. Das Entstehen unabhängiger italienischer Republiken in der Zeit der Hohenstaufen kam dem neuen Bildungsprocess wesentlich zu Hulfe. Noch ist von einem eigentlich modernen Leben nicht die Rede, aber es muss festgehalten werden, dass schon in der Kunstperiode des romanischen Styls moderne Züge in Italien zahlreich vorhanden sind.

Die italienische Malerei der romanischen Zeit steht noch stärker unter byzantinischen Einflüssen als die deutsche. Der directe Verkehr

---

*) *Ernst Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. (Leipzig 1851.) Band I. S. 107.

Italiens mit Constantinopel trug wesentlich dazu bei, und es verging geraume Zeit ehe ein Hauch frischen Lebens die starren Gestalten, die alle Kirchen schmükten, in Fluss brachte. Noch die Mosaikbilder der grossen San Marcokirche in Venedig, die aus dem elften Jahrhundert stammen, weisen ganz und durchaus die conventionelle Pracht und Steifheit der byzantinischen Malerei auf, wie denn überhaupt die Lagunenstadt mit ihrem mehr nach dem Osten als Westen gerichteten Leben am entschiedensten und längsten von Byzanz abhing. Doch auch in Unteritalien, im Normannenreich von Sicilien, finden wir die künstlerische Herrschaft byzantinischer Traditionen begründet.

In Mittelitalien erfolgt dann zuerst die freiere Entfaltung und Entwicklung. Anderwärts war es versucht worden, im gänzlichen Verlassen der byzantinischen Art und Weise neues Leben und wirkliche Bewegung für die Malerkunst zu gewinnen. Man hatte sich dabei zum Theil einem heftigen rohen Naturalismus ergeben und war der Gefahr entschiedner Kunstbarbarei nahe gekommen. Es galt noch einen Weg zu versuchen: der byzantinischen Kunstweise selbst neue Belebung, grössere Naturwahrheit und Innerlichkeit zu verleihen. „Das byzantinische Element erscheint in dieser Zeit noch grossentheils als die charakteristische Grundlage. Aber mit grösserer Wärme und Innigkeit, mit höherer Kraft und tieferm Ernste als ihre Vorgänger streben die Künstler nunmehr, die altüberlieferten Typen zu neuem Leben durchzubilden, sie mit den Anforderungen einer geistig freieren Zeit in Einklang zu bringen. Zugleich konnte es nicht fehlen, dass die hohe Meisterschaft in der Form, welche *Nicola Pisano* sich angeeignet hatte, nicht auch in ihnen das Bedürfniss einer aehnlichen Vollendung rege gemacht hätte; einzelne wenn auch seltene Motive lassen es sogar erkennen, dass auch die eigenthümliche Richtung seines Geistes auf sie von Einfluss war. Doch hielten die Maler ungleich entschiedener als die Bildhauer an der auf den altchristlichen Principien beruhenden Grundlagen fest, von welcher sie ausgegangen waren.“*)

Im letzten Jahrhundert des romanischen Styls begegnen wir daher einer Anzahl von Werken, welche eine freiere, wärmere und mehr vergeistigte Kunstthätigkeit bezeugen, als die typischen und höchstens ziem-

*) *Kugler*, Handbuch der Kunstgeschichte. (Stuttgart 1848.) 13. Capitel S. 534.

lich geschickten Bilder byzantinischen Styls. Dieser Zeit gehören denn auch zwei Künstler an, deren Namen uns zuerst in der ganzen Geschichte der Malerei Anlass zu einer biographischen Schilderung geben, indem sich an sie die Begründung eines neuen festen Kunststyls knüpft. *Giovanni Cimabue* aus Florenz und *Duccio di Buoninsegna* aus Siena sind daher die ersten Meister, denen wir eine besondere Betrachtung zu widmen haben.

Giovanni Cimabue.

1240—1300.

Unter den rasch emporblühenden, mitten in heftigen politischen Wirren zu einer im frühen Mittelalter nicht gekannten Blüthe gelangenden italischen Städten nahm Florenz frühzeitig einen ersten Platz ein. Während der Kämpfe der Ghibellinen und Guelfen, die von früh auf und besonders seit der Hohenstaufenzeit die italienischen Landschaften und Städte durchzuckten und in Florenz mit dem Eintritt des 13. Jahrhunderts begannen, hatten dennoch Volkszahl, Reichthum und Unternehmungsgeist der Einwohner zugenommen. Seit dem Fall des Königs Manfred von Neapel (1266) war die kaiserliche Oberhoheit zum blossen Namen geworden, Florenz eine mächtige Republik und das Ueberwiegen des guelfischen Elements durch die Schlacht bei Campaldino (1289) festgestellt. Die Bürger mehrten sich in solcher Weise und errichteten so viele neue stattliche Gebäude, dass es in eben dieser Zeit nöthig wurde die Stadtmauern zu erweitern; das Gebiet von Florenz vermochte siebzigtausend Waffenfähige zu stellen, und es ging jener frische Hauch durch das florentinische Volk, welcher eine kommende grosse Zeit zu verheissen pflegt*). — In diesen Jahrzehnten begegnen wir dem Namen Cimabues, des grossen Malers, der nach dem freilich unsichern Bericht Vasaris im Jahre 1240 geboren wurde.

Cimabue scheint die wissenschaftliche Bildung, die in jener Zeit erreichbar war, durch den Unterricht, den er im Kloster San Maria Novella genoss, erhalten zu haben. Doch ist er sehr früh zur Kunst ge-

*) *Nicolo Macchiavelli*, Florentinische Geschichten. Buch I.

langt und zwar zunächst als Schüler byzantinischer Meister, deren einige damals in Florenz verweilten. Noch immer behaupteten die griechischen Maler ihren ererbten Ruf. Ihre seelenlose, öde Geschicklichkeit, ihre typischen Gestalten mit einem Anflug scheinbarer Würde, wurden auf das Höchste geschätzt und Cimabue mag es für ein Glück erachtet haben der Schüler von Künstlern zu werden, die er selbst weit übertreffen und hinter sich lassen sollte. Seine Lehrbegierigkeit schmiegte sich eifrig an die griechischen Meister an; aber schon in den ersten Bildern Cimabues, in jenem Madonnenbild, welches die Florentiner Akademie als denkwürdigen Markstein der Kunst aufbewahrt, und besonders in einer zweiten Madonna, welche sich in der Kirche San Maria Novella zu Florenz befindet, bricht das Talent des jungen Meisters durch die byzantinische Form-Ueberlieferung hindurch. Grössere Freiheit und Naturwahrheit hauchten über das Ganze einen Zug neuen Lebens.

Auch scheint Cimabue allgemeine Theilnahme auf dem neuen Wege, den er einschlug, gefunden zu haben. Es wird uns berichtet, dass das erwähnte Madonnenbild für San Maria Novella nach seiner Vollendung im festlichen Zuge vom Hause des Künstlers zur Kirche geleitet und vom allgemeinen Jubel des Volks begrüsst worden sei. Die mittelitalienischen Städte und Klöster haben den Künstler mehrfach zur Ausführung von grossen Aufträgen berufen. Die Wandmalereien in der Kirche des heiligen Franciscus zu Assisi bekunden Cimabues eigenthümliche freiere Weise, während das ihm gleichfalls zugeschriebene Mosaikbild im Dom zu Pisa (ein Christus mit Johannes dem Täufer und Maria), ein strengeres Festhalten an der alten byzantinischen Form zeigt. Doch darf dies keineswegs als ein Beweis genommen werden, dass das Bild nicht von Cimabue herrühren könne. Im Beginn eines Weges und vor allem eines künstlerischen schaut auch der rüstig Vorwärtsschreitende noch leicht und oft nach seinem Ausgangspuncte zurük. Es ist daher sehr möglich, dass Cimabue an jenem Mosaikbilde betheiligt gewesen ist.

Die Aufträge zu Pisa und Assisi haben Cimabue mehrere Jahre seines Lebens in Anspruch genommen. Doch kehrte er von ihnen jederzeit nach Florenz zurück, wo seine Leistungen begeisterte und staunende Anerkennung fanden. Die Edelleute und Bürger der Stadt pflegten Cimabues Namen mit Stolz zu nennen; vornehme Fremde, unter ihnen selbst König Karl von Neapel (Karl von Anjou), besuchten Cimabue in

dessem Hause. Als Zeichen allgemeiner öffentlicher Anerkennung des Künstlers durfte die Ernennung desselben zum Baumeister von San Maria del Fiore gelten.

Den Berichten nach hat Cimabue den vollen Werth seiner Leistungen selbst gekannt und empfunden. Dante singt:

> Erst glaubte Cimabue das Feld zu halten
> Im Malen*)

und einige Commentatoren fügen erläuternd bei, dass Cimabue so unduldsam gegen die Arbeiten Anderer gewesen sei, dass er dieselben sogar zerstörte. Jedenfalls kann sein Stolz nicht zu abschliesend und beleidigend gewesen sein, denn er war nach übereinstimmenden Berichten mit mehreren gleichzeitigen Künstlern, wie Andrea Tafi und Gaddo Gaddi, befreundet.

Es sind verhältnissmässig sehr kurze Nachrichten, welche uns über einen so vielbewunderten Meister, dessen Bedeutung man nicht wie in andern Fällen erst spät erkannte, überliefert worden. Ausser dem zweifelhaften Bericht über Cimabues unduldsamen Stolz (der wohl darauf basiren mag, dass der Künstler bei seinen grossen Wandmalereien vorgefundne frühere und unbedeutende Arbeiten beseitigt hat) haben wir keine Nachrichten über Cimabues Charakter, über sein Privatleben. Ein Bild von ihm, das Meister Simon von Siena gemalt hat, zeigt im Profil ein mageres Gesicht mit kurzem zugespitzten Barte; den Kopf umhüllt eine Kapuze, die mit einer gewissen Zierlichkeit unter dem Kinne zusammengehalten ist.

Cimabues ganze Kunstweise und die Verhältnisse, in denen er sich bewegte, lassen uns einen ernsten, sehr in sich gefassten Charakter vermuthen. Mindestens sind von ihm keine jener hervorstechenden, in die Augen springenden Züge, keine jener Anekdoten überliefert, welche die besondere Beweglichkeit, die eigenthümliche freie Lebensform anderer Künstler zu charakterisiren pflegen. Wie in Cimabues Bildern noch ein gutes Theil von der byzantinischen typischen Würde vorhanden ist, mögen sich auch im Leben des Malers der schwere Ernst, die strenge Gebundenheit, die in dieser Zeit unmittelbar neben der wüstesten

---

*) Credetto Cimabue nella pintura
Tener lo campo.
(*Dante*, Göttliche Komödie. Fegefeuer. Gesang 11.)

Bewegung des Lebens zu finden waren, ausgeprägt haben. An den politischen Bewegungen seiner Vaterstadt hat Cimabue vermuthlich keinen Theil genommen, weil wir dies sicher unter seinen Lebensumständen verzeichnet finden würden. Er erlebte stürmische, wilde Zeiten, die Vertreibung der Ghibellinen, die Schlacht bei Campaldino die wilden Streitigkeiten zwischen den adligen Geschlechtern und den nichtadligen Bürgern, die Verbannung Corso Donatis und andere Kämpfe, von denen Florenz unaufhörlich erfüllt war. Vasari berichtet, dass Cimabue in eben jenem Jahre 1300 gestorben sei, wo die „Weissen" wieder einmal am Ruder waren und Dante Alighieri unter den Prioren der Republik sass. Nach andern Berichten jedoch soll Cimabue noch im Jahre 1302 zu Pisa gearbeitet haben und es wäre wohl möglich, dass sein Todesjahr noch später fällt.

Die vielen „soll", „scheint" und „mag" in der Schilderung des ersten grossen Malers von Florenz sind unvermeidlich. Unverbrüchlich fest ist aber die Thatsache, dass Cimabue der Lehrer jenes Meisters wurde, dessen Ruhm den seinigen weit überstrahlen sollte. Cimabue traf um das Jahr 1286 in der Gegend von Vezpignano bei Florenz einen zehnjährigen Hirtenknaben, welcher ein Schaf seiner Heerde auf einer Steinplatte nachzubilden versuchte. Cimabues Künstlerauge erkannte in der Arbeit des Kindes sofort ein hervorstechendes Talent; er erhielt vom Vater des Knaben die Erlaubniss, denselben mit sich nach Florenz nehmen zu dürfen und ertheilte ihm hier den ersten Unterricht in der Kunst. Der Knabe war *Giotto*, dem wir bald wieder selbstständig begegnen werden.

Cimabue behauptete den doppelten Ruhm, in die altüberlieferte Kunstweise der Byzantiner einen neuen Lebenshauch gebracht und den Maler der Kunst zugeführt zu haben, der das erreichte, was Cimabue nicht vollständig vermocht hatte. So bleibt seine Erscheinung eine der hervorstechendsten in der Malerei und der Kunst überhaupt. Wenn auch eine späte Zeit nicht die Bewunderung zu fühlen vermag, welche Cimabue in seiner Periode zu Theil wurde, so lässt ihm die Kunstgeschichte doch nur Gerechtigkeit widerfahren, wenn sie ihm einen ersten Platz unter den Malern einräumt, die uns im 13. Jahrhundert als Persönlichkeiten entgegentreten.

Duccio di Buoninsegna.

Von den Malern, welche noch unmittelbar der romanischen Kunstepoche angehören, ist der nach Cimabue am meisten genannte *Duccio di Buoninsegna* von Siena. Seine Leistungen haben ihm unter seinen Zeitgenossen und bei der Nachwelt einen ehrenden Namen erworben, und wenn er nicht mindestens ebenso bedeutenden Ruf genoss, als Cimabue, so ist dies sicher dem Umstande zuzuschreiben, dass er ein Sieneser und jener ein Florentiner war. Der Stolz des florentinischen Volkes konnte keinen „Vater der Malerei" neben demjenigen anerkennen, der aus seiner eignen Mitte hervorging.

Während Cimabue in der Ueberlieferung zu einer gleichsam mythischen Persönlichkeit wurde, von welcher man nicht viel Gewisses wusste, aber sehr viel zu wissen vorgab, scheint sich Niemand sonderlich um einen so bedeutenden Meister wie Duccio gekümmert zu haben. Lorenz Ghiberti, der Chronist des ganzen künstlerischen Toscana, hat Duccios nur im Vorübergehen gedacht und Vasari vermag nicht einmal die Zeit, in welcher der Meister gelebt, sicher anzugeben. Doch hat er jedenfalls im Anfang des vierzehnten Jahrhunderts gewirkt und ist spätestens im Jahre 1340 verstorben.

Duccio*) befand sich während seines Lebens grösstentheils in Siena. Unter den toscanischen Städten von damals stand Siena zwar Florenz und Pisa nicht gleich, aber es besass immerhin eine gewerbthätige, reiche Bürgerschaft, einen lebendigen Gemeinsinn, der die Vaterstadt in jeder Beziehung zu erheben und zu schmücken trachtete. Es überbot Pisa durch die Entwicklung, welche die locale Kunst hier nahm und von Seiten der Sienenser befördert wurde. Künstlerische Leistungen waren ein gültiger Anspruch auf das Vertrauen der Mitbürger, und mehr als ein Baumeister und Maler wurde zu den städtischen Ehrenämtern berufen.

Doch war die Zeit, in welcher Duccio lebte, so hoch sie auch Kunst und Künstler zu ehren verstand, noch wesentlich verschieden von jener der spätern Jahrhunderte italienischer Kunst. Es war noch ein gutes Stück Handwerk mit der Kunst verknüpft, die Auffassung der Künstler

*) Der Name *Buoninsegna* soll entweder der seines Vaters oder eines früheren Sieneser Malers Segna oder Buoninsegna sein, welcher Duccios Lehrer gewesen.

selbst eine sehr schlichte und einfache. Der Contract, welchen Duccio im Jahre 1308 mit der Verwaltung des Dombaues zu Siena über die von ihm zu malende Altartafel abschloss, hat sich erhalten und ist charakteristisch für die Zeit und den Maler. Meister Duccio versprach in demselben sich der Arbeit an diesem Bilde zu widmen, bis dasselbe vollendet sein würde. Er bekräftigte seine Verheissungen durch einen Eid, und es wurden ihm ausser dem nöthigen Material 16 Soldi für jeden Arbeitstag zugestanden *).

Duccio gab sich dem Werke mit allem Eifer hin und erreichte in demselben seine höchste künstlerische Entwicklung. Die Altartafel war nach Sitte jener Zeit auf beiden Seiten mit Bildern bedeckt. Die Rückseite enthielt in einigen zwanzig kleinen Feldern Darstellungen aus der Passionsgeschichte, die Vorderseite dagegen eine Madonna mit dem Kinde. Gleich Cimabue verläugnete auch Duccio Schule und Ueberlieferungen der Byzantiner nicht ganz. Für die Kenntniss der Technik jener Zeit ist es wichtig geworden, dass man die wohlerhaltene Altartafel in zwei Theile zerlegen konnte. Die Tafel zeigte sich aus Pappelholz gefertigt, mit einem Leinwandüberzug versehen, auf dem sich zunächst ein Gypsgrund, dann ein blauer und zuletzt der nach byzantinischen Ueberlieferungen unerlässliche Goldgrund befanden. Auf den Goldgrund sind die Farben aufgetragen.

Mochte es in eben dieser Zeit zu Siena manche Meister geben, welche im Stande waren Duccio an Geschicklichkeit in der äussern Anfertigung eines Bildes gleichzukommen, so gab es doch sicher keinen gleichstrebenden und hochbegabten. Denn in den erhaltenen Sieneser Bildern Duccios zeigt sich eine seltne Kraft und unvergleichliche Fülle des Lebens. „Ohne das altgeheiligte Gesetz der Kunst zu verlassen, vielmehr durch dasselbe in seinem eigenthümlichen Wollen gestärkt, entfaltete der Meister (besonders in den kleinen Bildern der Passionsgeschichte) einen Geist, der die höchste majestätische Würde wie die erschütterndste Leidenschaft, den grössten Reichthum des Gedankens wie die edelste Anmuth der Form und das naive Spiel des Lebens zur Erscheinung zu bringen vermochte**).

---

*) Deutsches Kunstblatt. 1850. S. 208.

**) *Kugler*, Kunstgeschichte. 13. Capitel. S. 535.

Die Altartafel Duccios ward im Jahre 1311 vollendet. Nach der schönen Sitte der Zeit, die der Bevölkerung volle Theilnahme an einem Kunstwerke gebot, welches zu gleicher Zeit der allgemeinen religiösen Empfindung Ausdruck gab und ein neuer Schmuck für die Stadt und ihren ehrwürdigen Dom wurde, führte das Volk von Siena das Bild Duccios im feierlichen Zuge zum Dom. Die Signoria, die Geistlichkeit, die ganze Bürgerschaft schritten unter Glockengeläut um den grossen Domplatz, und jede Brust war sicher von Gefühlen bewegt, an denen religiöse Inbrunst und patriotischer Stolz gleichen Antheil hatten. Bescheiden wird Duccio die hohe Anerkennung seiner Arbeit hingenommen haben; das Selbstbewusstsein, welches in späterer Zeit die Anerkennung als gebührenden Tribut für bedeutende Leistung forderte, scheint ihm nicht eigen gewesen zu sein, obwohl es in eben dieser Zeit gerade in Italien mit aller Stärke erwachte. Schlicht und einfach lebte er mit seinen Arbeiten und unter seinen Schülern, deren er zahlreiche besass, weiter. Für seine Anspruchslosigkeit zeugt es wenigstens, dass keines der Bilder, die man ihm der Zeit und Ausführungsweise nach zuschreibt, seinen Namen oder sein Zeichen trägt. Von diesen Bildern bewahrt die Sieneser Academie eine Anbetung der Hirten und der drei Könige; andre ihm zugeschriebne Arbeiten finden sich zu Florenz, Pistoja und in England.

Es sind gleichsam nur Umrisse, welche wir von der Geschichte der Maler dieser Epoche besitzen. Duccio di Buoninsegna ist sogar in zwei Gestalten getrennt worden, man hat nachweisen wollen, dass zwei Maler dieses Namens im Beginn des vierzehnten Jahrhunderts zu Siena gelebt und gearbeitet haben. Der Künstler indessen, welcher die herrliche Altartafel des Domes von Siena gemalt hat, ist eine bestimmte, charakteristische, den Vorwärtsdrang der Zeit und der Kunst bezeichnende Persönlichkeit, und wir denken ihn uns am liebsten, als eine innerliche prunklose Natur, wie die ersten Maler einer Periode gewesen sein müssen, in welcher die Kunst zwar den Klöstern entrückt war, aber im Wesentlichen den priesterlichen Charakter bewahrt hatte.

Die Epoche des gothischen oder germanischen Styles.

Eine Umbildung der gesammten Kunst und der Uebergang in einen neuen alles beherrschenden Styl vollzieht sich erst in Jahrhunderten. Zur selben Zeit, als in Deutschland und Italien der romanische Styl zur vollen Entfaltung gelangte und in der Malerei die ersten bedeutenden Leistungen hervorrief, war von Nordfrankreich aus in rascher und immer weitrer Entwicklung ein neuer Styl ausgegangen, der die Architektur zu vorher kaum geahnter Grösse und Herrlichkeit führte, und auf die Sculptur und Malerei selbstverständlich zurückwirkte. Kurz nach den Kreuzzügen, mit der Blüthe des ritterlichen Wesens und Lebens, mit dem Aufleben nationaler Dichtung in Frankreich, Deutschland, in der Provence und in Italien zusammenfallend, erhoben sich jene gewaltigen Münster und Dome mit ihren durchbrochnen Mauern, ihren Strebepfeilern, Spitzbögen, ihren Säulenschiffen, ihren riesigen immer höher, schlanker und leichter zum Himmel emporstrebenden Thürmen und dem zauberhaften Schmuck ihrer Façaden, welche den Hauptstolz alter Städte in fast ganz Europa bis auf diesen Tag bilden. In dem verschwenderischen Reichthum der Ornamentik, in diesem schönen Zierwerk, welches die kolossalen Steinmassen der gothischen Bauten bedeckt und sie so leicht und vergeistigt erscheinen lässt, sprach sich die überquellende Phantasie des Zeitalters aus. Besser als irgend ein andres Moment belehrt uns die Entfaltung des gothischen Styles, wie die Individuen begannen, sich der rein kirchlichen Anschauung zu entziehen. Der Charakter des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts war vor allem religiös, aber bereits suchte Jeder

seine eigne Stellung zu der Erlösungslehre zu gewinnen, ein Jeder auf eigne Weise die Mysterien derselben zu ergründen, seine eigenste gläubige Hingabe auch in eigenster Art auszusprechen.

Wo die Persönlichkeit sich zu entwickeln beginnt, ist auch ein Fortschritt der Kunst gewiss. Gleichwohl wurde gerade durch den gothischen Styl die Malerei in Frankreich und Deutschland nicht sonderlich gefördert. Die gothischen Dome, welche so prachtvoll und zahlreich emporstiegen, bedurften des Sculpturschmuckes, liessen aber der Wandmalerei keinen Raum. Die Glasmalerei, welche sich in der Epoche des gothischen Styles zur höchsten Blüthe entwickelte und hauptsächlich durch die leuchtende Pracht der Farben entzückt, war zu streng an die Architektur gebunden, um grosser Gestaltungen fähig zu sein. Die Miniaturen wurden noch zahlreicher, als in der romanischen Epoche und zeigen zum Theil einen Fortschritt in der Ausdrucksfähigkeit. Die Tafelmalerei gelangte zu steigender Wichtigkeit. Als charakteristisches Zeichen fast aller gothischen Sculptur und Malerei gilt die Vorliebe für jugendlich schöne Gestalten (ganz im Gegensatz zur byzantinischen Weise). Ueberhaupt gewinnen die Darstellungen an Innigkeit und Ausdruck.

In Deutschland entstanden schon einzelne Malerschulen. Zu Prag, zu Nürnberg und Köln treten uns besondere Malergruppen entgegen. Namentlich die Schule von Köln mit ihren Meistern „Wilhelm“ und „Stephan“ gelangte gegen Ausgang des vierzehnten und bis zum Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts zu grosser Bedeutung. Noch heute entzückt des Erstern Altarbild in der Johannescapelle des Doms zu Köln, und das „Dombild“ des Letztern (die Anbetung der drei Könige, den heiligen Gereon mit seinen Begleitern und die heilige Ursula mit ihren Jungfrauen darstellend) ist ein sprechendes Zeugniss der ersten Triumphe deutscher Kunst. —

Trotz dieser Triumphe wendet sich auch in der Epoche des gothischen Styles das biographische Interesse wesentlich nach Italien. Wir sind nur mit dürftigen Notizen über Leben und Wirken der ältesten Nürnberger Maler, selbst der Meister Wilhelm und Stephan von Köln versehen. Und zudem ist in Italien der Aufschwung der Malerei ein weit höherer und gewaltigerer, die Fülle der Erscheinungen gerade auf diesem Kunstgebiete reicher und mit jedem Jahrzehnt wachsend. Vor allem ist hier zu berücksichtigen, dass Italien nur theilweis und nirgend unbedingt die gothische

Architektur mit ihrer mächtigen Ausschliesslichkeit bei sich aufnahm. Sodann aber, dass die italienischen Verhältnisse mehr und mehr auf eine Entwicklung der Individualität hindrängten, dass in der blühenden italienischen Städteherrlichkeit ein immer grössrer Wetteifer entstand, auch durch die Kunst und ihre Leistungen hervorzuragen und zu glänzen. In diesem edlen Wetteifer begegnen sich vor allem die toscanischen Städte; Florenz und Siena weisen von dieser Zeit an ununterbrochen eine Reihe grosser Künstlernamen auf. Mit dem grössten Schüler des Cimabue leitet sich eine neue Zeit und Herrlichkeit ein und der Name Giotto bezeichnet glänzend den Eingang zur Geschichte der Malerei im vierzehnten Jahrhundert.

Giotto.

1276—1336.

Es herrschte ein eigenthümliches Leben in Florenz beim Eingang des vierzehnten Jahrhunderts. Die alten Kämpfe, welche die Bürger in Parteien schieden, währten mit verzweifelter Hartnäckigkeit fort. Sie wechselten gelegentlich Namen und Farben und die Verfassungen der Stadt unterlagen steten Veränderungen. Energische Leidenschaftlichkeit, ewige Unruhe des Volkes, blinde Furcht die Freiheit zu verlieren, und ebenso blinde Bereitwilligkeit sie irgend einem beliebten Namen, einer Aussicht, einem Phantom zu opfern, bilden die Geschichte jener stürmischen Jahrzehnte. Wir lesen immer und immer wieder von Volksaufständen, von roher Justiz des Augenblicks, von Verschwörungen und Verbannungen, von verderblichen Zwisten und von Versöhnungen, die im nächsten Monat vergessen sind. Es waren die Zeiten, wo die Geschlechter der Cerchi und Donati beim Mahle und auf offener Strasse gegen einander zu Schwert und Lanze griffen, wo Prinz Karl von Valois als Friedensstifter vom Pabst gesandt erschien und nur Unheil stiftete, wo die Partei der Weissen, unter ihr Dante Alighieri, der Dichter, in die Verbannung getrieben, sich mit den Ghibellinen verbündete. Die Jahre, in welchen Kaiser Heinrich VII. (der Luxemburger) in Italien erschien, der Traum der Hohenstaufen noch einmal geträumt wurde und zum letztenmale ein deutsches und ghibellinisches Heer drohend vor den Thoren des stolzen Florenz lagerte, welches der Drohung spottete.

Aber freilich stieg nicht nur die politische Leidenschaftlichkeit. Die Fluth des Lebens in Florenz, in ganz Italien ging höher und höher. Die Reichthümer und die Bildung wuchsen. Die Wissenschaft tastete durch scholastisches Dunkel dem Lichte entgegen und in der „göttlichen Komödie" des verbannten Dante erhielt Italien sein erstes grosses Gedicht. Die bildende Kunst konnte nicht rückschreiten. Das wilde Durcheinander des politischen Treibens hemmte und hinderte sie nicht. In der fortwährenden Bewegung gedieh dennoch ein patriotischer Sinn und bei Parteien und Persönlichkeiten ein rühmlicher Wetteifer, zum Schmuck, zur Verherrlichung der Städte beizutragen, um deren Beherrschung man stritt. Toscana und auch hier wieder Florenz stehen voran. Noch war Cimabue kaum hinübergegangen. Inmitten des erregten Lebens von Florenz schuf jetzt der Künstler, welcher ein Schüler des Vaters der Malerei, ein Freund des Dante und selbst einer der gewaltigen Neuerer war, wie sie in jener Zeit auf allen Gebieten, nicht blos auf dem der Kunst auftauchten.

Wir hörten, dass Giotto, der Sohn eines Landmannes Bondone, 1276 zu Vespignano im Florentinischen Gebiet geboren war. Als Knabe die Ziegen und Schafe seines Vaters hütend, instinctive Zeichnenversuche im Sand oder auf Steinplatten machend, ward er von Cimabue entdeckt, von ihm nach Florenz versetzt, in der Kunst gebildet und vermuthlich Theilnehmer an mancher spätern Arbeit seines Meisters. Unter den Freunden des jungen Künstlers gewann den besten Einfluss die ernste, tiefsinnige Dichternatur Dantes, der damals, in die Rolle der Aerzte und Apotheker eingetragen, mit Studien und Reimen die Theilnahme an den Staatsgeschäften wechseln liess, welche ihn ins Exil und zur ruhelosen Wanderung führen sollte. Dante war noch nicht so düster und bitter, das Exil hatte seinen Blick von den irdischen Dingen noch nicht hinweggewendet. Seine Freundschaft mit Giotto bietet dafür den besten Beleg. Denn Giotto war in seinem Wesen und Leben ein entschiedener Gegensatz zum Dante der spätern Jahre.

Aeusserlich wurde Giotto als von kleiner Gestalt mit intelligenten Gesichtszügen beschrieben.*) Als wesentlichste Eigenschaft seines Geistes

*) *Vasari*, Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer, Baumeister. — Deutsche Ausgabe von Ludwig Schorn und E. Förster. (Stuttgart und Tübingen 1837). I. Bd. S. 132.

scheint den Zeitgenossen ein heller Verstand und eine besonders drastische und schnelle Schlagfertigkeit der Rede vor allem entgegengetreten zu sein. Die italienischen Novellisten der Folgezeit, Boccaccio und Franco Sacchetti wissen manchen derben Scherz und manches treffende Witzwort von ihm zu berichten. Der Maler geht nach San Gallo hinauf, begegnet in der Strasse del Cocomero einer Schweineheerde und eins der unsaubern Thiere rennt Giotto zu Boden. Der, sich erhebend, lacht die ärgerlichen Begleiter an: haben die Thiere nicht Recht? Habe ich nicht mit ihren Borsten Tausende gewonnen und ihnen doch keinen Teller Suppe gereicht! Oder er reitet mit Messere Forese von seinem Landhaus nach Florenz; unterwegs überrascht sie ein Unwetter, sie müssen von einem Bauern Hüte und Mäntel borgen, sind über und über mit Koth bespritzt, sehen übel aus. Herr Forese beschaut den Künstler spöttelnd von Kopf bis zu Füssen, vergisst, dass ihn gleiches Missgeschick betroffen, und fragt höhnend: „Giotto, wenn uns jetzt ein fremder Mensch begegnete, würde er glauben können, dass Du der erste Maler der Welt bist?“ „Allerdings Messere,“ ruft Giotto dagegen, „vorausgesetzt, dass er, Euch ansehend, glauben würde, dass Ihr das A B C wisst.

Mögen solche Züge wahr oder erfunden sein, so beweisen sie doch, dass Giotto in der Vorstellung seiner florentinischen Umgebungen, seiner Zeitgenossen, als ein vorwiegend intelligenter Kopf, eine weltgewandte, rasch entschlossne Persönlichkeit lebte. Als Künstler genoss er den unbestrittensten Ruhm, so unbestritten, dass eine Zeitlang sogar die Verdienste Cimabues und Duccios vergessen schienen, dass Boccaccio von ihm als demjenigen Künstler sprach, der die Jahrhunderte lang begraben gelegne Malerei wieder ans Tageslicht gezogen habe. So unbestritten, dass ihm Werke zugeschrieben wurden, an denen er keinen Antheil gehabt, dass durch ganz Italien und bis nach Frankreich hin die Städte Anspruch darauf machten, Arbeiten Giottos zu besitzen.

Kein Wunder, wenn die spätre Zeit und Kritik vielfach seinen Ruf gefährdeten. Zuletzt nahm gar ein geistvoller Forscher*) Anlass, auf einige willkürliche Neuerungen in Giottos Bildern und auf einige Frivolitäten hin, die in jener Zeit ganz allgemein waren (Giotto pflegte den heiligen Joseph stets mit betrübter Miene, weil er nur scheinbar der

*) *Rumohr*, Italienische Forschungen. (Berlin 1827). I. Band. S. 39.

Ehemann der heiligen Maria sei, darzustellen) den grossen Florentiner als einen würdelosen, unpoetischen Neuerer hart zu beurtheilen.

Ein „Neuerer" war Giotto allerdings, der mit gewaltiger Energie die Schranken überschritt und zerbrach, innerhalb deren sich Cimabue bewegt hatte und die Meister Duccio und Simon von Siena sich noch bewegten; ein Neuerer, welcher das Gebiet der Malerei in jeder Weise erweiterte. Er nahm die Vorgänge des täglichen Lebens, also eine Fülle von Erscheinungen und Formen, in die Kunst auf. Er gab andrerseits, sicher angeregt von seinem Freund Dante, dem Gedanken freieren Spielraum und in einer grossen Zahl von Allegorieen suchte er Gedanken und geistige Vorstellungen zu verkörpern.*) Giottos Vielseitigkeit in Bezug auf Stoffe und Gestalten mag einen grossen Theil der Bewunderung seiner Mitwelt hervorgerufen haben. Die Zeitgenossen rühmten seine Kühnheit und gaben ihm Aufträge, welche die Entfaltung seines künstlerischen Talentes nach jeder Seite hin förderten. Denn nicht auf die Malerei allein hatte sich Giotto beschränkt. Wir finden den Künstler während seines wirkungsreichen Lebens als Baumeister, Bildhauer und Maler zugleich thätig.

Die früheste umfangreiche Arbeit, welche ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden kann, ist der grosse Cyclus von Wandgemälden in der Kirche San Maria dell' Arena zu Padua. Giotto gehörte zu den ersten Malern, welche wir aus dem engen Kreise ihrer Vaterstadt, ihrer heimischen Provinz heraustreten sehen. Er war noch jung, als er im Jahre 1303 zu Padua malte und der Stadt der Malaspina ihren ersten künstlerischen Schmuck verlieh. Die Wandgemälde Giottos behandelten die Geschichte der heiligen Jungfrau, die bis zu Darstellungen aus der Geschichte ihrer Aeltern und ihres göttlichen Sohnes ausgedehnt wurde. Den Darstellungen aus dem Leben der Madonna und des Erlösers gegenüber malte Giotto ein jüngstes Gericht und unter demselben die Gestalten der Tugenden und Laster, welche sinnreich einander gegenüber gestellt wurden.

Seit er diese Arbeit ausgeführt, sehen wir ihn in ununterbrochner Thätigkeit, vielfach in der Vaterstadt, vielfach auf künstlerischen Wan-

---

*) S. *Ernst Förster*, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte, (Leipzig 1835), den Aufsatz über „Giotto di Bondone und Simon di Martino."

derungen. Frühzeitig muss sich ein Schülerkreis um ihn gebildet haben, aus dem ihm Gehülfen an seinen grossen Werken erwuchsen. Auch wenn wir vieles abrechnen, was die neuere Forschung Giotto abgesprochen oder selbst nur in Zweifel gestellt hat, bleibt noch immer eine staunenswürdige, beinahe universelle Thätigkeit Giottos übrig. Einen zweiten grossen Cyclus von Wandgemälden schuf Giotto in der Kirche des heiligen Franciscus zu Assisi und zwar in dem Theile der Unterkirche, welcher über dem Grabe des heiligen Franciscus gewölbt war. Mächtig waren die Wirkungen, welche Franz von Assisi, der Stifter der Bettelorden, der begeisterte Prophet frommer Armuth, auf die Menschen seiner Zeit gehabt hatte; unmittelbar nach seinem Tode war er heilig gesprochen worden. Diejenigen, welche die Ueppigkeit und Verweltlichung des Pabstthums am tiefsten beklagten, liebten es dabei auf den heiligen Franciscus zurückzuweisen. So vor allem Dante, der im elften Gesang des Paradieses durch den heiligen Thomas von Aquino das Lob des Franciscus und seines Lebens begeistert verkünden liess. Schon Cimabue hatte in der Kirche zu Assisi Gemälde ausgeführt. Giotto stellte nun im gedachten Raume die drei Gelübde des Franciscanerordens und die Verklärung des heiligen Franciscus symbolisch dar. Dante soll ihm dabei zur Seite gestanden, soll persönlich seinen Rath ertheilt haben. Jedenfalls war das Gelübde der Armuth in der Weise versinnbildlicht, in welcher Dante im Paradies dasselbe darstellt: durch eine Vermählung des heiligen Franciscus mit der Armuth. Es fehlt an beglaubigten Nachrichten, wie oft und wo sich der Dichter und der Maler begegneten. Sicher wissen wir von einem Besuch Dantes bei Giotto in Padua. Aber wo sie auch zusammengetroffen sein mögen, da stellt sich in ihnen die Begegnung von scharfen Lebenscontrasten dar. Beide auf der Wanderung, aber der Maler nur seiner Kunst lebend, in die Fremde berufen, um neuen Ruhm zu erwerben und mit Ehren und Gold zur Arnostadt zurückzukehren; der Dichter von politischen Plänen und Leidenschaften umhergetrieben, in ungerechter Verbannung unstät seinen Fuss von Ort zu Ort setzend, mit heisser Sehnsucht nach Florenz denkend, immer noch der Hoffnung, dass ihm die Heimathstadt die Lorberen für die „göttliche Komödie“ spenden werde, aber immer ernster und düstrer werdend. Der Dichter, abhängig von Gönnern, die sich seiner Talente zu Staatsgeschäften bedienten, der Maler daheim im sichern

bürgerlichen Besitz, Eigenthümer eines Landgutes, mehr von den Gönnern der Kunst gesucht, als gleich Dante dieselben suchend. Doch vereinigten beide die Interessen der Kunst. Giotto lauschte dem poetischen Redeschwunge Dantes, und dieser, der selbst gelungene Versuche im Zeichnen und Malen gemacht, nahm aufrichtig Theil an den Bestrebungen des Künstlers. Wenn Giotto übrigens ein lustiger Gesellschafter, ein Mann war, der die heitre Seite des Lebens schätzte, so wusste auch der grosse Dichter damals noch unter Scherzen beim Becher zu sitzen.

Die politischen Kämpfe fochten Giotto weniger als den Poeten an. In jenen ersten Jahrzehnten des vierzehnten Jahrhunderts bestand zwischen Florenz und Neapel eine eigenthümliche politische Beziehung. Die welfische Stadt, immer in Furcht vor ihren eignen Verbannten, vor den ghibellinischen Herren Italiens, verbündete sich mit König Robert von Neapel, bekannt als Gönner Petrarcas. Sie unterwarf sich auf Jahre hinaus seiner unmittelbaren oder mittelbaren Oberherrschaft. In dem vielfachen Verkehr, der zwischen der Stadt Florenz und dem Königshofe stattfand, mag auch die Berufung ihren Grund gehabt haben, welche Giotto nach der alten Parthenope führte. Sie muss zu Anfang der zwanziger Jahre, also ungefähr in der Zeit von Dantes Tode oder kurz nach demselben erfolgt sein. Giottos eigentlicher Auftrag bestand nach der Erzählung Vasaris in umfangreichen Wandgemälden für die Kirches San Chiara zu Neapel. Von denselben ist nichts erhalten geblieben, alr die Hälfte des Gnadenbildes. Dagegen gelten die Darstellungen de sieben Sacramente in den sieben Gewölbefeldern des Kreuzgewölbes der kleinen Kirche Maria dell' Incoronata für sein Werk und setzen die Vorzüge des Malers: ergreifende Charakteristik, lebenswarme, lebendige Stimmung und Auffassung, ins hellste Licht.

Frühere Reisen des Giotto, von denen Vasari umständlich zu berichten weiss, nach Ravenna (auf Dantes Veranlassung), nach Lucca und Pisa, durch ganz Italien, haben veranlasst, dass ihm manches Werk zugesprochen ward, welches sich als seinen Schülern und Nachfolgern angehörig erwies. Auch kunstsinnige Päbste bedienten sich der hohen Begabung Giottos. Bezeichnend ist die Anekdote, in welcher Weise sich der Maler Pabst Benedict IX. empfohlen haben soll. Der Pabst schickte einen Gesandten zur Herbeirufung eines Künstlers nach Toscana. Dieser liess sich in den Künstlerwerkstätten zu Siena und Florenz Probezeich-

nungen geben, kam zu Giotto, der ausnehmend höflich gegen ihn war, und auf das ausgesprochne Verlangen nach einer Probe seiner Kunst mit dem Pinsel auf einem Blatt Papier aus freier Hand einen Kreis zog, so scharf und genau wie mit dem Cirkel. Giotto verbeugte sich hierauf gegen den Hofmann und überreichte ihm die Zeichnung. Als derselbe erschrocken fragte, ob er nichts anders als den Kreis bekommen solle, erklärte der Maler, der Abgesandte möge nur diesen an den Pabst schicken. Auf den Bericht seines Gesandten erkannten der Pabst und einige sachverständige Hofleute, „wie weit Giotto die Maler seiner Zeit übertreffe". In Florenz ward es nach dem Bekanntwerden der Sache Redensart „runder als das O des Giotto sein". Die ganze Anekdote beweist nur, dass ausserhalb der Künstlerkreise die virtuose Geschicklichkeit, die technische Fertigkeit jederzeit am besten begriffen und gewürdigt waren. —

Jedenfalls arbeitete Giotto in Rom Vieles, wenngleich von seiner dortigen Thätigkeit wenig Reste erhalten sind. Unter denselben wird das Fragment eines Wandgemäldes im Lateran (Bonifaz VIII. und seine Verkündung des Jubeljahrs 1300 darstellend*) und ein Mosaikbild (die Navicella, das Schiff der Kirche auf bewegten Wogen) genannt, von denen das letztere indess später völlig umgebildet ward. — Als nach dem Ableben Benedicts IX. der neuerwählte Clemens V. den päbstlichen Sitz von Rom nach Avignon verlegte, soll Giotto auch dort hin berufen, mit seinen Schülern viele Arbeiten ausgeführt haben. Es muss spätern Forschungen überlassen bleiben die Ueberlieferungen bestimmter zu ermitteln und durch Thatsachen zu bestätigen.

Von allen diesen Kunstreisen kehrte Giotto jederzeit nach Florenz zurück; niemals scheint er daran gedacht zu haben, seine Heimathstadt mit einer andern zu vertauschen. In der That wurden ihm, den Päbste, Könige und Fürsten mit allen Ehren ausgezeichnet hatten, auch von Seiten der Florentiner reiche Aufträge und Belohnungen zu Theil. Er war eine der bekanntesten und gesuchtesten Persönlichkeiten von Florenz. Sein Urtheil überwog und bestimmte in allen künstlerischen Fragen und Dingen, seine Schule suchten beinahe alle Talente, und im letzten Jahrzehnt seines Lebens sehen wir Giotto in Florenz zu neuen grossen

*) *Jacob Burckhardt*, der Cicerone. (Basel 1855.) S. 756.

Aufgaben schreiten, mit einer Kraft und einem Schwung, welche zeigten, dass der Meister bis an sein Ende keinen Stillstand, keine Abnahme der künstlerischen Fähigkeiten kannte.

Von Giottos Wandmalereien in Florenz sind nur wenige Reste erhalten worden. Die Fresken, welche sich in der ehemaligen Kapelle des Palazzo del Podesta befanden, sind kaum mehr kenntlich. Völlig erhalten ist ein Abendmahl in dem ehemaligen Refectorium des Klosters San Croce, ein schönes, gedankenreiches und grossartiges Bild, das man wohl mit Unrecht Giotto abzusprechen gesucht hat.

Auch zahlreiche Tafelbilder müssen von Giotto und seinen Schülern geschaffen worden sein. Noch zeigt man eine Krönung der Maria in San Croce, sowie eine Reihe von kleinen Tafeln, welche in Giottos gedankenreicher Weise Scenen aus dem Leben des Erlösers und des heiligen Franciscus darstellen, und vom Meister für die Sacristei des vielgenannten San Croce gemalt waren. Zwanzig davon befinden sich im Besitz der Akademie zu Florenz, zwei sind gegenwärtig im Berliner Museum und eins im Privatbesitz.

Im gedachten letzten Jahrzehnt seines Lebens war es hauptsächlich der Dombau von Florenz, welcher Giottos Thätigkeit in Anspruch nahm. In der ersten Jugendzeit des Malers hatte sich der Dom unter der Leitung eines Meisters Arnolfo di Cambio*) zu erheben begonnen. Im Jahre 1276 ward der Bau begründet, zu einer Zeit also, in welcher der germanische oder gothische Styl die Architektur in der ausschliessendsten Weise beherrschte. Wie sehr auch die Gothik dem italienischen Wesen widerstrebte, Arnolfo hatte sich doch in die kühne und phantastische Bauweise zu finden, wenigstens den äussern Schmuck derselben anzuwenden gemeint. Das Volk von Florenz beauftragte zudem den Arnolfo, „das Gebäude des Domes aufzuführen mit der höchsten und grössten Pracht, dass es von menschlichem Fleiss und Vermögen nicht grösser noch schöner erfunden werden könne“. Wenn es nun im Innern des Doms „trotz Spitzbögen und Pfeilergliederungen“ Arnolfo nicht gelang, den grossartig aufstrebenden Charakter deutscher Bauwerke zu erreichen, so erwies sich seine künstlerische Phantasie noch dürftiger in Bezug auf die Façade. Bunte Marmorstückchen mit kleinen Verzierungen, wenige

*) In Ghibertis florentinischer Chronik immer Arnolfo di Lapo genannt.

kleine Figuren an den Giebeln der Thüren, das war alles, womit Arnolfo die Façade des Florentiner Doms den reichen Façaden der Münster von Strassburg und Freiburg gleichzustellen gedachte.

Sobald Giotto mit der Leitung des Dombaus beauftragt war, schritt er dazu, der Façade vor allem einen stolzeren, würdigern Schmuck zu verleihen. Sein Gedanke dabei war, dem florentinischen Volke Gestalten vor das Auge zu führen, die entweder zur Religion, zur Kirche oder zur Stadt und ihrem Leben in Beziehung stünden. So setzte er über den Haupteingang in eine Capelle die Madonna mit dem Kinde, über die Thür zur Linken die Geburt des Erlösers, über die zur Rechten den Tod der Maria. In den Nischen am Haupteingang standen die vier Evangelisten, zur Seite der Madonna die Patrone der Stadt: San Zenobius und Santa Reparata. Zwischen und über den Thüren sah man Propheten, Apostel und Kirchenlehrer. Weiter erhoben sich neue Reihen von Nischen, in denen die Bildsäulen von Päbsten und Königen, Helden und Dichtern standen, „wer sich ums Wohl des Lebens und der Republik verdient gemacht". Da sah man Pabst Bonifacius VIII. in aller Pracht und Würde; da stand Farinata degli Uberti, der im Rath der siegreichen Ghibellinen sich allein der Zerstörung von Florenz widersetzt hatte; da standen Coluccio Salutati, Gianozzo Manatti, Poggi und viele andre ausgezeichnete Männer. Raum war gegeben, dass auch verdienstvolle Nachkommen hier ihre Verklärung feiern konnten.*)

Giottos Hauptgehülfe bei den grossen Sculpturwerken, welche durch diesen Entwurf nöthig wurden, war der Bildhauer Andrea Pisano, dessen Name späterhin durch die Schaffung der berühmten Bronzethüren des Baptisteriums von Florenz Geltung erhielt. Leider ist der Nachwelt alle Kunst, welche sowohl Giotto als Pisano für die herrliche Façade aufgeboten hatten, verloren gegangen, denn gegen Ende des sechszehnten Jahrhunderts hat eine barbarische Neuerungssucht dieselbe vollständig zerstört.

Erhalten blieb dagegen ein mächtiges Architektur- und Sculpturwerk Giottos, welches mit dem Dombau in unmittelbarem Zusammenhang stand. Im Jahre 1334 wurde ihm der Auftrag, neben dem Dom einen nach italienischer Sitte freistehenden Glockenthurm zu errichten. Dabei waren das florentinische Volk und seine Vertreter des festen Glaubens,

---

*) *Förster*, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte. S. 152.

dass es Giotto gelingen müsse ein Werk herzustellen, „welches Griechen und Römer weit hinter sich lasse.“ Mindestens gelang es dem grossen Künstler das Meiste zu übertreffen, was die florentinische Kunst bis dahin geschaffen hatte. War auch der Thurm selbst kein Bauwerk, welches Erwin von Steinbach oder Peter von Gmund ihren Anschauungen genügend gefunden hätten, so zeichnete er sich doch durch einen plastischen Schmuck ohne Gleichen aus. Giottos Gedankenkühnheit schritt dazu, in vierundfünzig Reliefs und sechzehn Statuen eine förmliche Entwicklungsgeschichte des Menschengeschlechts darzustellen. Von der Vertreibung aus dem Paradies, durch den Kampf mit der Natur hindurch, zur Gründung des häuslichen Herdes, zum Gewinne der ersten Kunstfertigkeiten, bis zur höchsten Menschenbildung und Leistung in Kunst und Wissenschaft, in Gestalten wie Phidias und Apelles, Orpheus, Plato und Aristoteles verkörpert, entfaltete sich diese Geschichte in Stein.

So sehen wir den Meister in seinen letzten Lebensjahren mit immer erneuter Kraft und Frische zu den grössten und gewaltigsten Aufgaben schreitend. Von zahlreichen Schülern umgeben, von den Mitbürgern geehrt und angestaunt, in ganz Italien gepriesen, bei Werken thätig, die schon in sich selbst die Bürgschaft der Dauer trugen, — war dem Bauernsohn von Vespignano ein glückliches, glänzendes Künstlerdasein geworden. Mitten aus demselben rief ihn der Tod im Jahre 1336 ab, seinem Mitarbeiter Andrea Pisano, seinem bedeutendsten und talentreichsten Schüler Taddeo Gaddi die Vollendung seiner grossen Entwürfe hinterlassend.

Nicht auf diese und auf den nächsten Schülerkreis allein erstreckten sich die Wirkungen von Giottos grosser Persönlichkeit. Die gesammte florentinische, ja fast die gesammte italienische Kunst des folgenden Jahrhunderts deutet auf ihn zurück und keine der Künstlergestalten, die zunächst auf ihn folgen, hat ganz von Giotto absehen können, wenn auch nicht alle in das Lob des ehrlichen Ghiberti einstimmten, dass Giotto allein die neue Kunst herbeigeführt habe. Giotto war überdies auch darin ein hochbeglückter Künstler, dass ihn die drei grossen Dichter seines Jahrhunderts und Vaterlandes: Dante, Petrarca und Boccaccio, hochgehalten, gefeiert und gepriesen haben.

Orcagna

(Andrea di Cione).

1329—1380.

Das ganze vierzehnte Jahrhundert sah eine gesteigerte Thätigkeit der italienischen Kunst, ununterbrochnes Wachsen und immer weitere Verbreitung ihrer Leistungen. Die Namen der Künstler treten schärfer und bestimmter in den Vordergrund und unmittelbar nach dem so gewaltigen und bedeutsamen Leben Giottos begegnen wir der Erscheinung eines Künstlers, der von Einigen Giotto zur Seite gesetzt, jedenfalls und unbestritten der bedeutendste seiner Nachfolger ist.

Auch über *Andrea di Cione*, gewöhnlich, der Kürze halber, *Orcagna* genannt, was wiederum nur eine Verkürzung des Namens l'Arcagnuolo sein soll*), sind die Nachrichten insoweit unbestimmt, dass sein Geburtsjahr 1329 wenigstens nicht mit unbedingter Sicherheit feststeht.

Orcagna war ein Florentiner, ward in früher Jugend schon der Schüler des Bildhauers Andrea Pisano, welchen wir als Hauptmitarbeiter an den grossen Sculpturwerken Giottos kennen lernten, und welcher sicher nicht versäumte, Gedanken und Wesen des jungen Künstlers auf den von Giotto beschrittnen Pfad hinzulenken. Dieselbe Vielfähigkeit, welche Giotto so hoch gestellt hatte, begann sich bald bei Orcagna zu offenbaren. Die streng gebundne Thätigkeit des Bildhauers erfüllte ihn nicht ganz, sein Verlangen richtete sich auf die reichere Welt der Malerei. Nach vorgängigem Unterricht im Zeichnen begann er mit einem Wandgemälde für die Capelle Ricca in San Maria Novella. Der junge Künstler hatte leider Unglück mit seiner Arbeit, sie wurde bald darauf durch Feuchtigkeit zerstört.

Die Orcagna waren eine Künstlerfamilie, wie sie auch vor dieser Zeit vielfach in Italien bestanden hatten. Als Mitarbeiter an einigen Werken Andreas und in selbstständigen Bildern begegnen wir seinem Bruder Bernardo, der eine trockne und dabei ziemlich rohe Natur gewesen zu sein scheint. Das grosse Gedicht des Dante übte in dieser Periode

*) *Vasari*. D. A. I. Band. S. 295. — *Rumohr*, Italienische Forschungen. II. Band. S. 89.

fortdauernden Einfluss auf die Künstler aus; aber während Andreas Naturell den grossen Inhalt lebendig in sich aufnahm, blieb Bernardo Orcagna an den Aeusserlichkeiten haften und malte die „Hölle“ nach der Danteschen Eintheilung und Topographie.

Andrea Orcagna nahm frühzeitig einen höhern Flug. Im Jahre 1357 malte er eine Altartafel für die Capelle Strozzi der mehrgenannten Kirche Maria Novella — ein Bild, den Heiland von Heiligen umgeben in einfacher, ernster Würde darstellend. Die Wandmalereien in derselben Capelle sind ein jüngstes Gericht, und ein Paradies mit vielen Reihen von Heiligengestalten, in denen der Künstler alle Klarheit und heitre Anmuth seines Pinsels bethätigen konnte. — Auch andre Florentiner Kirchen (San Pietro Maggiore und die Servitenkirche z. B.) wurden durch Wandgemälde und Tafelbilder Orcagnas geziert. —

Dabei ward Orcagna mehr und mehr eine beliebte Persönlichkeit. Ein besondres feines Betragen und jene gleichmässige Heiterkeit, welche die Menschen von einander am liebsten begehren und am schwersten vermissen, zeichneten ihn aus. Seine geistigen Fähigkeiten müssen hervorragend gewesen sein; er machte Versuche als Dichter und stand in Verkehr mit Burchiello, an den er in spätern Lebenstagen eine Reihe von Sonetten richtete.

Orcagnas grösste Werke entstanden indessen nicht in Florenz.

Beinahe ein Jahrhundert war schon verflossen, seit Nicola Pisano, der Bildhauer, sich und seiner Vaterstadt, deren Namen er trug, hohen Künstlerruhm erworben. Noch im dreizehnten Jahrhundert aber war in Pisa ein denkwürdiges Bauwerk entstanden, welches vielleicht durch Nicola selbst begonnen, jedenfalls durch seinen Sohn Giovanni Pisano vollendet wurde: das Campo Santo. Die Kreuzzüge hatten die Blicke Europas nach dem „heiligen Lande“ gewendet, Tausende von Pilgern brachten von den Stätten, die der Fuss des Erlösers betreten, eine handvoll Erde mit, um dieselbe in ihren Sarg legen oder unter die Erde ihres Grabes mischen zu lassen. Die Bürger des meerbeherrschenden Pisa, das im dreizehnten Jahrhundert auf der Höhe seiner Macht stand, sendeten eine Flotte nach Palästina, die mit der köstlichsten Fracht: mit Erde des heiligen Landes zurückkehrte. Auf einem zum Friedhof bestimmten Platze wurde die Erde aufgeschüttet und zur Begrenzung eben dieses Friedhofs errichtete Giovanni Pisano ein längliches Viereck hoher Hallen,

welche die offne Seite dem Begräbnissplatz zuwendeten. Rundbogig wölbten sich die Hallen, doch mit Ornamenten nach deutscher Art wurden die Bögen gefüllt. Die grossen Wandflächen beschlossen die Bürger mit Gemälden schmücken zu lassen und schon am Ende des dreizehnten Jahrhunderts waren Meister aus Pistoja und Lucca mit den Wandbildern beschäftigt; denn die Pisaner, aus deren Mitte so bedeutende Bildhauer hervorgingen, besassen keine hervorragenden Maler und auswärtige Talente waren es, die man zu den grossen Arbeiten des Campo Santo von allen Seiten herbeizuziehen wusste.

Orcagna, als er jetzt gleichfalls nach Pisa berufen wurde, schuf den „Triumph des Todes" und das Weltgericht", zwei Gemälde von grossen Dimensionen auf den Mauern des Campo Santo. In ihnen konnte er alle Eigenthümlichkeiten seines an Dante genährten Geistes entwickeln und sie gelten für seine hervorragendsten Werke.

Auf dem „Triumph des Todes" sieht man zur Rechten eine festliche Gesellschaft vornehmer Herren und Damen, welche, wie es die Falken und Hunde anzudeuten scheinen, von der Jagd heimgekehrt ist. Sie sitzen unter Orangenbäumen und tragen Schmuck und farbige Gewänder; Teppiche sind zu ihren Füssen gebreitet. Ein Troubadour und eine Sängerin ergötzen ihr Ohr mit schmeichelnden Klängen; Liebesgötter schweben über ihnen und schwingen ihre Fackeln. Alle Lust und Freude der Welt ist hier vereinigt. Aber zur Linken stürmt der Tod heran. Ihn verkörpert ein grausiges Weib, mit wild flatterndem Haare, mit Klauen statt der Nägel, mit grossen Fledermausflügeln und unversehrbarem, drathgeflochtenem Gewande. Sie schwingt eine Sense in der Hand und ist im Begriff, die Freuden jener Gesellschaft niederzumähen. Dichtgedrängt liegt eine Schaar von Leichnamen zu ihren Füssen, welche man in ihren Insignien fast sämmtlich als einstige Machthaber der Welt erkennt, als Könige und Königinnen, Cardinäle und Bischöfe, Fürsten, Krieger u. s. w. Ihnen entsteigen ihre Seelen in Gestalt neugeborner Kinder, und Engel und Teufel sind da, welche sie in Empfang nehmen; die Seelen der Frommen falten anbetend die Hände, die der Verdammten schrecken angstvoll zurück. Die Engel sind fast wie lustige Schmetterlinge anzuschauen, die Teufel gleichen bald reissenden Thieren, bald widrigem Gewürme. Sie kämpfen mit einander; zur Rechten, oben, schweben die Engel mit denen, welche sie gerettet, zum Himmel empor;

die Teufel dagegen schleppen ihre Beute nach einem feuerspeienden Berge, welcher am oberen Theil der linken Seite sichtbar wird, und stürzen die Seelen in die Flammen hinab. Neben jenen Leichnamen ist eine Schaar von Bettlern und Krüppeln, welche mit ausgestreckten Armen den Tod um das Ende ihrer Leiden anflehen; aber er hört ihre Bitten nicht und ist bereits an ihnen vorüber geeilt. Eine Felswand scheidet diese Scene von einer anderen, wo man eine zweite Jagdgesellschaft sieht, die einen Hohlweg des Gebirges herabgekommen ist; wiederum reich gekleidete Fürsten und Damen auf prächtig geschmückten Rossen, mit einem Gefolge von Jägern, mit Falken und Hunden. Ihr Weg hat sie zu drei offenen Sarcophagen geführt, welche zur äussersten Linken des Bildes nebeneinander stehen, und in denen man drei Fürstenleichen in den verschiedenen Stadien der Verwesung, von ekelhaftem Gewürm umkrochen, erblickt. Daneben steht S. Marcarius, ein Greis im höchsten Alter, von zwei Krücken gestützt und weist, gegen die Fürsten gewandt, auf dies bittere *Memento mori* hinab. Diese sprechen, wie es scheint, fast gleichgültig über den Vorfall; einer von ihnen hält die Nase vor dem üblen Geruche zu. Nur die eine königliche Reiterin stützt ihr anmuthsvolles Gesicht betrübt in die Hand und schaut tief ergriffen vor sich hin. Auf der Höhe des Berges, über dem Hohlwege, sieht man einige Eremiten, welche im Gegensatz gegen diejenigen, die den Freuden der Welt nachjagen, in einem beschaulichen, bedürfnisslosen Leben das höchste Ziel menschlichen Alters erreicht haben. Einer von ihnen melkt eine Hirschkuh, Eichkätzchen spielen um ihn her; ein anderer sitzt und liest; ein dritter schaut in das Thal hinab, wo die Leichen der Mächtigen vermodern. — Es wird uns überliefert, dass unter den in diesem Gemälde vorkommenden vornehmen Personen verschiedene Portraits von Zeitgenossen des Künstlers enthalten seien.

In der zweiten grossen Darstellung, dem „Weltgericht", herrscht eine fast architektonische Strenge der Composition, welche dadurch etwas Majestätisches erhält, und in ihrer Energie und Tiefe die wahrhaft im Geiste Dantes geborne „Divina commedia der Malerei" treffend genannt worden ist.*) In der Mitte des Bildes sitzen Christus und Maria in gesonderten Glorien. Er wendet sich links nach der Seite der Ver-

*) *Förster*, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte. S. 109.

dammten, indem er seine Seitenwunde entblösst und den rechten Arm in drohender Geberde erhebt, eine Gestalt voll hohen, majestätischen Zornes. Maria zur Rechten des weltenrichtenden Sohnes ist das Bild der himmlischen Gnade; schüchtern und fast erschreckt über die Worte einer ewigen Verdammniss, wendet sie sich ab und zeigt in Gesicht und Geberde nur den Ausdruck heiligen Schmerzes um die Verlorenen. Zu beiden Seiten sitzen die Väter des alten Bundes, die Apostel und andere Heilige neben einander, strenge und feierlich würdige Gestalten. Um Christus und Maria schweben Engel mit den Instrumenten der Passion. Ueber ihnen ist eine streng rhytmische Gruppe anderer Engel, welche die Todten aus ihren Gräbern rufen: zwei von diesen blasen die Posaunen, ein dritter hüllt sich, zitternd vor dem ungeheuern Schauspiel, in sein Gewand. Tiefer hinab ist die Erde, wo die Menschen aus den Gräbern auferstehen; gepanzerte Engel weisen die Erstandenen zur rechten und zur linken Seite. Selige und Verdammte erheben sich auf beiden Seiten des Gemäldes in gedrängten Schaaren über einander; die Qualen der Verzweiflung sind in den Geberden der letzteren, die Flammen der Hölle stürmen auf sie ein und Teufel zerren bereits an ihren Gewanden. — Hier sollen, unter Seligen und Verdammten, mannichfache Portraits von Zeitgenossen enthalten sein, doch ist uns über die Einzelnen nichts Näheres berichtet. Das Weltgericht hatte so sehr das Interesse auch der Florentiner erregt, dass Orcagna gleich bei seiner Heimkehr nach Florenz (wenn wir Vasari trauen dürfen) mit der Ausführung eines Wandgemäldes in San Croce beauftragt wurde, welches den gleichen Vorwurf behandelte. Auch auf diesem Bild sollen nach dem Brauch der damaligen Künstler Portraits von Zeitgenossen Aufnahme gefunden haben. So Cecco von Ascoli, ein freisinniger Mathematiker und Naturkundiger, der als Zauberer und Religionsverächter im Jahre 1327 öffentlich verbrannt worden war, so der Gerichtsbote Guardi, der Cione einmal ausgepfändet und andere Gerichtspersonen, die ihm in derselben Sache entgegen gewesen waren. Wenn dies alles auf dem nicht mehr vorhandenen Bilde sich wirklich befand, so beweist es, dass die heftige Leidenschaftlichkeit des florentinischen Volkes in eben dieser Periode auch seinen Künstlern nicht fremd war.

Orcagnas künstlerische Thätigkeit blieb nach wie vor eine vielseitige und andauernd regsame. Bald „fertigt“ er Tafelbilder, die nach Avignon an den päpstlichen Hof geschickt werden und dort gebührende Bewunde-

rung finden, bald arbeitet er an Marmorfiguren, bald tritt er in die Reihe der florentinischen Baumeister, unter denen er ein Vertreter des germanischen Styls wurde. Sein gröstes Bauwerk die Loggia di Lanzi verbannte allerdings den deutschen Spitzbogen, der ohnehin den Italienern niemals ganz zusagte und führte den halbkreisförmigen Bogen wieder ein, im Uebrigen verstand Orcagna den Reichthum der gothischen Architectur sehr wohl zu benutzen. Die Halle erhielt ihren Namen „di Lanzi" vom Wachthaus der Lanzenknechte, das sich in ihrer Nähe befand. — Ein Werk, welches zwischen Architectur und Sculptur in der Mitte stand, war der Tabernakel des Madonnenbildes der Brüderschaft von Orsanmichele, mit dessen Ausführung in Marmor, Bronce und Mosaik, mit Engeln, Propheten- und Apostelfiguren Orcagna betraut wurde und das er nach der Inschrift im Jahre 1359 vollendete.

Ueber die spätern Lebensjahre des Orcagna sind unsere Nachrichten wieder unbestimmter. Nach Vasari hat der Künstler bis zum Jahre 1380, nach Andern nur bis 1375 gelebt. An Schülern und Nachahmern fehlte es auch hier nicht, unter seinen Zeitgenossen aber, welche die Schule des Giotto bildeten, überragt er Maler wie Giottino, Spinello, Francesco de Volterra, Nicolo di Pietro, seinen Bruder Bernardo Orcagna bei weitem. An Anerkennung mangelte es ihm nicht und er starb inmitten des Glanzes und der steigenden Grösse seiner Vaterstadt. An künstlerischer Bedeutung konnte sich in dieser Periode nur Siena mit Florenz messen und wie einst Duccio di Buoninsegna dem Cimabue ebenbürtig gewesen, so stand jetzt dem Giotto und Orcagna ein neuerer Sieneser Meister gegenüber, dessen Leben und Wirken in dieselbe Zeit mit den eben geschilderten Künstlern fällt.

Simon di Martino.

Kaum hat ein zweiter Künstler die Geduld und Aufmerksamkeit aller Forscher in der Kunstgeschichte so sehr in Anspruch genommen, als der in der Ueberschrift genannte Meister von Siena. Ueber die Lebensumstände keines andern Malers herrscht so viele Dunkelheit, und ist eine solche Reihe von irrthümlichen Berichten verbreitet, die sich auf die

Grundlage aller Biographie, auf den eigentlichen Namen erstrecken. Usteri hat den Nachfolger Duccios unter dem Namen Simon Memmi aufgeführt und erst neuern Kunstschriftstellern*) gelang es dem Sieneser Meister zu seinem guten Rechte, vor allem zu seinem eigentlichen Namen zu verhelfen.

Simon di Martino war vermuthlich ein geborner Sieneser, obwohl uns Ort und Datum seiner Geburt mit Sicherheit nicht bekannt sind. Seine künstlerische Ausbildung dürfte in die ersten Jahrzehnte des vierzehnten Jahrhunderts, also ungefähr in dieselbe Zeit fallen, wo Duccio Buoninsegna seine bedeutendsten Kunstleistungen gab. Nichts steht der Annahme entgegen, dass Simon di Martino ein Schüler des älteren Sieneser Meisters gewesen ist, aber alles widerspricht der Angabe Vasaris, der ihn von Giotto bilden und ihn den Florentiner nach Rom begleiten lässt. Giotto war beinahe ein Zeitgenosse des Simon di Martino, jedenfalls nur wenig im Alter von ihm verschieden. Abgesehen von diesen Aeusserlichkeiten widerspricht der Charakter aller erhaltenen Werke Simon Martinos einem Meisterthum des Giotto auf das allerentschiedenste.

Simon di Martino (oder Simon von Siena wie er sich selbst auf einigen seiner Bilder nennt,) hielt in seiner Kunstrichtung an den kirchlichen Traditionen fest, von denen die Malerschule seiner Vaterstadt überhaupt beseelt war. Die Weihe und Hoheit der religiösen Kunst würde ihm wahrscheinlich durch den Strom des Lebens, den Giotto herbeizuleiten wusste, gefährdet erschienen sein. Jedenfalls legte Simon di Martino gleich Duccio das höchste Gewicht auf Innigkeit des Ausdrucks, auf Anmuth und Schönheit der Ausführung. Wohl liess ihn sein Genius über manche Schranken gelangen, welche andere Sieneser einengten, aber mit Giottos Art und Weise hatte der Meister von Siena keine Gemeinsamkeit.

Welches die Reihenfolge seiner Arbeiten gewesen, wie sich überhaupt sein Leben gestaltet, so lange Simon zu Siena verweilte, ist uns nicht genauer überliefert worden. Die Arbeiten, die ihm im Campo Santo von Pisa zugeschrieben wurden, (Geschichte des heiligen Ranieri), die Wandgemälde im Capitelsaale von Santa Maria Novella zu Florenz, alles dies rührt nicht von Simon Martino her. Für grosse Bilderkreise, wie sie nach dem Vorgang Giottos durch dessen Schule üblich wurden, fühlte Simon di

*) *Rumohr*, Italienische Forschungen. II. Band. S. 92.

Martino keinen Beruf und Zug in sich, er blieb bei dem Andachtsbilde. „Seine Madonnen sind durch ihre Pracht und miniaturartige Feinheit, durch den Schwung der Gewänder und die eigenthümliche Schönheit der Züge wahre Juwelen der mittelalterlichen Kunst, nur giebt ihnen die conventionelle Bildung des Auges und des Mundes immer etwas Befremdliches.“*)

Im Jahre 1315 war Simon bei einem grossen Wandgemälde im Rathsaale des Palazzo publico zu Siena beschäftigt. Er stellte auf demselben die Madonna, umgeben von Heiligen, welche einen Baldachin über ihr halten, entweder zuerst dar oder er erneuerte das Gemälde, wenn es schon vor seiner Zeit vorhanden war, wenigstens in der Weise, dass es vollkommen das Gepräge seiner Geisteseigenthümlichkeit und Kunst trug. Im Jahre 1321 muss sich Simon gleichfalls in seiner Vaterstadt befunden haben, denn die Archive derselben sprechen von einer Ausbesserung des eben erwähnten Bildes im Rathssaal. Im Jahre 1328 trat er aus dem Kreise der Altar- und Andachtsbilder, in dem er sich vorzugsweise gern bewegte, einmal heraus, er schuf seiner Vaterstadt das Bild ihres Feldherrn Guido Bicci von Fogliano, welcher die Belagerung von Monte Marsi geleitet hatte.

In dieser Zeit scheinen auch die meisten der erhalten gebliebenen Madonnenbilder entstanden. Zu ihnen zählt die grosse „Verkündigung“ in Florenz, welche (gegenwärtig in der Gallerie der Ufficien befindlich) im Jahre 1333 von Simon und seinem Schüler oder Mitarbeiter Lippo Memmi gemalt ist**). Ebenfalls hierher gehören zwei Madonnenbilder, welche sich heute im Museum zu Berlin befinden. Und endlich ist zu Pisa, zerstreut, in einzelnen Stücken, ein Altarbild Simons von Siena aufgefunden worden, welches der Entdecker als eines der unzweifelhaftesten und unberührtesten Kunstwerke Simons bezeichnete, ohne indess die Zeit seiner Entstehung näher angeben zu können***).

Dies Bild Simons bestand ursprünglich aus sieben grösseren Tafeln, deren jede wiederum aus vier kleineren zusammengesetzt war.

---

*) *J. Burckhardt*, der Cicerone. S. 777.

**) Aus der ungenauen Besichtigung und einer Zusammenziehung dieser Inschrift hat Vasari den corrumpirten Namen Simon Memmi entstehen lassen.

***) *Ernst Förster*, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte. S. 144 u. f.

„Das Mittelbild ist die Madonna mit dem Kinde, letzteres nur in Verbindung mit der Mutter, nach der es aufblickt und an deren vom Kopf herabhängenden Mantel es mit der Rechten fasst, während die Linke ein Buch hält; ein leichtes Hemdchen bedeckt den Körper, Oberarme und Schenkel. Die Mutter aber blickt nach der Gemeinde. Die Züge sind, wenigstens beim Kinde, weniger grossartig, als anmuthig, der Ausdruck der Madonna milde Wehmuth. In den breiten Feldern darüber sieht man die Engel Gabriel und Michael, ersterer mit dem Myrthenzweig und lieblich von Angesicht, letzterer gerüstet, mehr ernst und den Palmenzweig haltend. Den höchsten Giebel schmückt das Bildniss Christi, die Rechte zur Segnung erhoben, die Linke ein aufgeschlagenes Buch mit einer Inschrift haltend. — Unterhalb der Madonna ist eine von der gewöhnlichen abweichende Vorstellung der Pieta: der todte Christus mit übereinandergeschlagenenen Händen im offenen Sarge sitzend, daneben Maria schmerzlich auf ihn deutend, und Markus das Evangelium schreibend. Bei den Nebenbildern zieren Propheten die Giebel, die durch beigeschriebene Worte, oder wie Moses durch die Gesetztafeln kenntlich gemacht sind. Die kleinern Räume darunter theilen sich je in zwei Felder und enthalten die zwölf Apostel. — Nun folgen in den sechs grösseren mehrere Heilige der christlichen Kirche, offenbar die Schutzpatrone der Stifter des Bildes, und zu ihnen gehört die heilige Katharina, die man in getreuer, obschon sehr verkleinerter Nachzeichnung auf dem vierten Blatt nachsehen kann, und welche mit dem Kopfe der grossen Madonna im öffentlichen Palaste die deutlichste Verwandtschaft zeigt. —

In der Anschauungsweise wird auch bei diesem Bilde der Ernst, die Ruhe, die Würde und Heiligkeit, die Schönheit der Züge gerühmt. Simon di Martino hatte jeden Vorzug, den die byzantinische Kunstweise gehabt haben konnte, bewahrt, und ihr aus seiner reichen, innerlichen Künstlerseele Schönheiten geliehen, von denen die wirklichen Byzantiner keine Ahnung hatten und welche recht eigentlich der Epoche des gothischen Styls angehörten, jener Zeit der gläubigen Innerlichkeit, der tiefen Sehnsucht die göttlichen Gestalten nach eignem Herzensbedürfniss zu bilden.

Daneben aber ist es nicht uncharakteristish für die gesammten Maler von Siena und für unseren Künstler vor allen Dingen, dass er bei seiner Verehrung des Hergebrachten und Alterthümlichen auch an einigen wenig

rühmenswerthen Aeusserlichkeiten haftete, die gleichfalls von Byzanz überliefert waren.

„Ganz besonders hat Simon bei diesen Gemälden*), die offenbar den Hauptschmuck einer Kirche einst ausmachten, seiner Verzierungslust gehuldigt, um das Ganze so prächtig als möglich zu halten. Nicht nur sind alle Heiligenscheine auf das mannigfachste mit Blättchen und Perlchen ausgefüllt, die mit Hülfe vorhandener Formen in den Goldgrund gepresst worden, sondern es mangelt auch nicht an Perlen und Edelsteinen, die so kunstreich und fleissig gemacht sind, wie wir sie noch auf keinem italienischen Bilde gesehen, und die Gewänder sind mit Verzierungen geschmückt, bei denen man nicht weiss, soll man mehr den Geschmack oder die Geduld bewundern, mit denen sie gezeichnet sind; doch sind natürlich solche nicht überall angebracht, wie denn Johannes der Täufer nicht im Purpurmantel, sondern im härenen Gewand, und Thomas von Aquino in einfacher Mönchstracht erscheinen. Ist dagegen eine Krone, ein Mantel, wie bei der Königstochter Katharina, eine bischöfliche Tiara zu malen, so wird auch das Schatzkästlein aufgethan".

Im Jahre 1336 trat im Leben des Simon di Martino ein grosser Wendepunkt ein, der ihn seiner ganzen seitherigen Umgebung, seiner Vaterstadt und Italien überhaupt entrückte.

Schon im Leben des Giotto ist der damals stattgefundenen Verlegung der päpstlichen Residenz von Rom nach Avignon gedacht worden. In der südfranzösischen Stadt, die nun auf lange Zeit der Mittelpunkt eines bewegten und nirgend wieder zu findenden Treibens wurde, erbaute Papst Bonifacius XII. einen ungeheuren Palast, die Burg der Päpste, die stark und trotzig, wie der Geist des Papstthums selbst, in die blühender Gefilde der Provence hinausschaute. Um diesen Palast entfaltete sich in Avignon ein buntes, üppiges Leben, die Kirchenfürsten und ihre Diener gaben der Welt das Beispiel der Zügellosigkeit. Massen von Italienern waren dem päpstlichen Hofe nach Avignon gefolgt oder wurden beständig dahin gezogen. Im genannten Jahre 1336 wurde auch Simon di Martino unter vielen schmeichelhaften Zusicherungen von Seiten des Papstes nach Frankreich berufen. Er ging über die Alpen, vermuthlich um niemals wieder über dieselben zurückzukehren. Als nächste Aufgabe waren ihm

*) Den zu Pisa befindlichen.

Wandgemälde im neuen päpstlichen Palast bezeichnet, welche die Geschichten der Märtyrer darstellen sollten. Meister Simon führte zu Avignon zahlreiche Werke aus, von denen fast nichts erhalten geblieben ist. Ein auf uns gekommenes kleines Bild, welches die Jahrzahl 1342 trägt, von wunderbarer Innigkeit und Feinheit der Ausführung, stellt Maria und Joseph dar, dem Jesusknaben Vorwürfe machend, weil er sie verlassen hat*).

Wir wissen nichts Bestimmtes von der Persönlichkeit Simon di Martinos. Aber wenn es erlaubt ist von den Werken auf den Künstler zurückzuschliessen, wenn wir uns die stille, schlichte, reine Innigkeit in den Bildern des Sieneser Meisters vergegenwärtigen, wenn wir uns das grundverschiedene Leben, welches derselbe seither um sich geschen, vorstellen, so müssen wir glauben, dass es Giotto besser zu Avignon behagt haben mag, als jetzt Simon. Inmitten dieses Zusammenstroms von Cardinälen, Weltpriestern, Mönchen, von Doctoren und Schreibern, von Rittern, Gesandten, Unterhändlern, Lebemännern, Buhlerinnen, Gauklern, Possenreissern und Bedienten, schritt der Maler der „Verkündigung" sicher seinen einsamen Weg. Dafür bürgt uns auch die Freundschaft, die er zu Avignon mit einem Dichter schloss, der obwohl den Kreisen der Stadt angehörig, gleichfalls seine eignen Strassen zu ziehen verstand, und bei allen Irrungen des Ehrgeizes und der Leidenschaft hoch über der Masse der Priester und Gelehrten dieses unheiligen Hofes stand.

Francesco Petrarca, aus einer verbannten Florentiner Familie entsprossen, nach dem Studium der Rechte, zu Montpellier und Bologna, in die Kirche eingetreten, deren Pfründen ihm wissenschaftliche Muse sicherten, ein Dichter, in dem der Ehrgeiz bei weitem die Empfindung überwog, wurde bereits als der erste Lyriker Italiens gefeiert. Seine Sonette an die vergötterte Laura, waren die frühesten vollendeten lyrischen Gedichte in italienischer Sprache. Der Dichter hatte Laura, die Gattin eines Edelmanns zu Avignon am 6. April 1327 zum erstenmal erblickt, und widmete ihr seitdem eine andauernde Huldigung, an der mindestens ebensoviel die Phantasie; als das Herz Antheil hatten. Die Ausdauer seiner hoffnungslosen Neigung, die Bewunderung erregte, hinderte ihn gleich-

*) Gegenwärtig in Liverpool. *S. Waagen*, Kunst und Künstler in England. II. Theil S. 390.

wohl nicht in den Armen anderer Frauen glücklicher zu sein und derselbe Zwiespalt, der ihn heute das Glück seiner poetischen Einsamkeit, seiner menschenfernen Hütte, seiner Quelle im Thale von Vaucluse preisen liess, und ihn morgen an die Höfe der Fürsten, zu Gesandtschaften und allen Staffeln des Ehrgeizes trieb, ging durch sein Leben und Lieben, durch seine Kunst. Während die Bewunderung des Alterthums, die auf der damaligen Menschheit wie ein Bann und Druck lag, ihn zu lateinischen Heldengedichten und thörichter Ueberschätzung derselben, zu halber Verzweiflung über die Popularität seiner italienischen Sonette und Canzonen führte, liess ihn der Instinct des Genius, das Gefühl, welches er selbst für das Beste seines Lebens hielt, immer wieder in den wohltönenden Lauten seiner Muttersprache ausströmen. Petrarca, welcher, als Simon di Martino nach Avignon kam, in seinem zweiunddreissigsten Jahre stand, suchte die Freundschaft des älteren Künstlers und trat mit demselben in dauernde Verbindung. Er wird ihn alsbald angegangen haben, die angebetete Laura darzustellen und mehr als einmal willfahrte der Maler diesem Wunsche des Poeten. Er schuf nicht nur ein Portrait der schönen angebeteten Frau, welches Petrarca auf seinen Zügen mit sich herumführen konnte, sondern er brachte der Sage nach ihr Bild auch auf verschiedenen grössern Darstellungen an, die in Avignon entstanden.

Petrarca dankte dem Maler in zweien seiner Sonette in begeisterter Weise. „Polyklet und wer sich sonst durch Kunst Ruhm erwarb, kann tausend Jahre die Schönheit betrachten, die das Herz des Dichters gefesselt hält, nicht ihr kleinster Theil wird erreicht werden. Aber Simon war im Paradiese, von dem die göttliche Geliebte zur Erde herabkam. Da sah er sie, da entwarf er das Bild, welches ihre reizenden Züge dem Auge der Sterblichen darstellt.“*) —

Die Verbindung zwischen Petrarca und Simon di Martino blieb eine dauernde, obwohl Petrarca in den Jahren von 1336—1344 viel von Avignon und Vaucluse abwesend war; im Jahre 1341 fand seine weltberühmte Dichterkrönung auf dem römischen Capitol statt. Petrarca verweilte vorher in Neapel, ging im Jahre 1343 als Gesandter Papst Clemens III. wieder dahin, während Simon di Martino bis zu seinem Tode, der im Jahre

---

*) Sonett 57 und 58. — S. *Petrarca*, Canzonen und Sonette. Uebersetzt von *Karl Förster*.

1344 oder 1345 erfolgte, in Avignon geblieben zu sein scheint. Allerdings gibt es eine Nachricht, die ihn kurz vor dieser Zeit in seine Vaterstadt Siena zurückkehren lässt. Jedenfalls hatte ihm diese Stadt ein treues Andenken bewahrt und errichtete ihm ein Denkmal in ihrer Kirche des heiligen Dominicus.

Die Verbindung mit einem der berühmtesten Dichter seiner Zeit verbreitete den Ruf Simon di Martinos allerdings in weitern Kreisen. Wenn aber Vasari in Exclamationen über den glückseligen Maler ausbricht, welchen zwei Sonette berühmt gemacht, was alle seine Bilder nicht hätten thun können, so müssen wir uns erinnern, dass Simon di Martinos uns bekannte Bilder zumeist vor Avignon geschaffen waren und dass die Kunstgeschichte seinen Namen nicht um eines zweifelhaften Portraits der Petrarca'schen Laura willen, sondern wegen Schöpfungen preist, die in ihrer innigen Schönheit die der gleichzeitigen Florentiner Meister wenigstens nach einer Seite hin übertrafen.

Gentile von Fabriano.

Alle Maler, deren Leben seither geschildert wurde, und deren Wirken bis zum Ende des vierzehnten Jahrhunderts eine Bedeutung erlangte, gehörten ihrer Geburt und ihrer Bildung nach Toskana an. Die Schulen von Florenz und Siena mit ihren grossen Erscheinungen und der ganzen Anzahl der kleinen Handwerkerkünstler erstreckten natürlich ihre Wirksamkeit weithin. Im Leben des Giotto, des Orcagna und Simon di Martino haben wir gesehen, dass dieselben überall in Italien und über Italien hinaus als Künstler thätig waren. Lorenz Ghiberti in seiner Chronik gedenkt der oft eintretenden Nothwendigkeit ausserhalb der Mauern von Florenz künstlerische Beschäftigung und Belohnung zu suchen. Aber bei alledem waren auch schon in andern italienischen Städten am Ende des vierzehnten Jahrhunderts einzelne Maler thätig. In etwa dieser Zeit galten Vitale zu Bologna, Aldighiero und d'Avenzo aus Verona als berühmte Meister. Bereits im Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts, in einer Zeit zu welcher in Florenz die Kunst eine neue Wandlung, einen neuen Umschwung erfuhr, lebte ein Maler, über dessen Lebensumstände

wir wenig Genaueres wissen, der aber eine charakteristische Gestalt ist und gleichsam die provinzielle Selbständigkeit, die Unäbhängigkeit eines Theiles des künstlerischen Italien gegenüber Florenz bezeugt.

Francesco Gentile war gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts zu Fabriano geboren. Dies ist eine kleine Stadt der sogenannten ankonitanischen Mark, in welcher zu dieser Zeit der Maler Allegretto di Nuzio lebte, der zwar kein Talent wie Giotto oder Orcagna besass, aber mit grosser Hingabe an seine Kunst sich gewisse Vorzüge aneignete, die an den Bildern der Florentiner jener Zeit selten gerühmt werden. Ein Streben zur Weichheit und Milde, sowohl in seiner Zeichnung als in seinen Farben war diesem Meister eigen. Er lebte nach Art der damaligen Künstler, übernahm grössere und geringe Aufträge meist religiösen Zweckes, und bildete Schüler, unter denen sich aller Wahrscheinlickeit nach Gentile befand.

Die Familien- und Jugendverhältnisse desselben bleiben so ziemlich im Dunkeln. Sichre Nachrichten haben wir kaum von der künstlerischen Thätigkeit Gentiles. die sich hauptsächlich auf Tafelbilder erstreckte. Im Jahre 1423 malte er ein Bild, welches heute in der Akademie zu Florenz befindlich, als sein Hauptwerk betrachtot werden muss, eine „Anbetung der Könige", in welchem sich die Phantasie einer reinen Natur aussprach, und die Neigung zum Schönen, Liebreizenden, Innigen in der anziehendsten Weise hervortritt. „Es gibt wenige Bilder, bei deren Entstehung sich die Darstellung einer idealen Welt für den Künstler so ganz von selbst verstand; wenige, die einen so übermächtigen Duft von Poesie um sich verbreiten"*). Gentile von Fabriano war jedenfalls einer der thätigsten Künstler seiner Zeit. Aber leider gingen von seinen Arbeiten die meisten verloren, ein Schicksal, welches er mit vielen Malern früherer Jahrhunderte theilt. Den Gegenstand seines in Florenz befindlichen Bildes (Anbetung der Könige) behandelte Gentile in einem zweiten, das sich im Berliner Museum befindet, eine Madonna mit Engeln bewahrt der Palast Colonna zu Rom, den Seitenflügel eines Altarbildes, das Gentile im Jahre 1425 gemalt hat, findet man in San Niccolo zu Florenz und eine „Krönung Maria" endlich, welche von vielen Beschauern den Anbetungen

---

*) *Burckhardt*, Cicerone. S. 785.

der Könige zur Seite oder noch über dieselben gesetzt wird, zu Mailand. Neben diesen werden noch einzelne Bilder des Meisters von Fabriano gezeigt, deren Aechtheit in Frage gestellt ist.

Franc. Gentile führte einen grossen Theil seiner Arbeiten zunächst in Orvieto und der ankonitanischen Mark aus. Späterhin erhielt er vielfache Berufungen und künstlerische Aufträge. In Rom malte er für Papst Martin V. eine Reihe von Propheten und die Geschichte des heiligen Johannes in San Giovanni im Lateran. In Florenz (wo er längere Zeit hindurch lebte) in Siena und Perugia, in Agobbio und sonst an vielen Orten tritt uns Gentiles Name entgegen. Nach dem Jahre 1425, in welchem die erwähnte „Krönung der Maria“ für die Mönche des Klosters Valle Romita gemalt war, soll sich Gentile nach Venedig gewendet und dort ein vielberühmtes, zu Grunde gegangenes Wandbild, die Seeschlacht zwischen den Flotten Friedrich Barbarossas und der Republik Venedig, gemalt haben. Der Senat belohnte den Künstler für dies Bild mit dem Titel eines venetianischen Patriciers und einem dauernden Gehalt. Später lebte der Meister wieder zu Rom.

Gentile Fabriano starb um das Jahr 1450 ohne eigentliche Schüler oder Nachfolger zu hinterlassen. Unter seinen Zeitgenossen war der einzige, mit dem er in geistiger Verwandtschaft stand und mit welchem er auch vielfach verglichen worden ist, jener künstlerische Mönch aus Fiesole, der mit dem wohlverdienten Namen des „Engelbruders,“ als der letzte Maler einer verschwindenden Epoche, die ganze Innigkeit und Schönheit derselben noch einmal in seinen Bildern vor uns entfaltet.

Fra Giovanni Angelico von Fiesole.

1387 — 1455.

In denselben Momenten, in denen sich auf irgend einem Gebiete des Geistes und vor allem auf dem der Kunst grosse Wandlungen vollziehen, neue Elemente zu herrschenden werden, neue Anschauungen die Künstler erfüllen, finden sich natürlich stets einige Vertreter der seither geltenden

Traditionen, welche um so hartnäckiger an denselben festhalten, als sie im Abwenden von ihnen Verfall und Impietät zugleich zu entdecken glauben. Gewöhnlich sind es ehrliche, aber beschränkte und wenig begabte Naturen, die sich durch starres Festhalten des Hergebrachten auszuzeichnen vermeinen. Selten aber wird der Fall eintreten, dass sich alles Herrliche und Schöne einer verflossenen Kunstperiode noch einmal in der Persönlichkeit eines Künstlers concentrirt, dass er trotz dessen dem Leben und Wollen seiner Zeit nicht feindselig gegenüber steht, dass er im Gegentheil, vollkommen unberührt von demselben, mit seltener Absichtslosigkeit und Hingabe nur seinen Bahnen folgt, — unbekümmert welche Wege die Andern einschlagen. Und dies Alles in lautrer reiner Demuth, entfernt von überhebendem Selbstgefühl, erfüllt mit innigster gläubigster Wärme, geschmückt vom Glanze einer durchaus reinen Phantasie. Eine solche wunderbare und einzige Erscheinung sehen wir in Fra Giovanni von Fiesole, dem kunstreichen Mönch des San Marcoklosters, der im Florenz des fünfzehnten Jahrhunderts ein letzter Vertreter der Kunst des Mittelalters und zwar der herrlichste und bewunderungswürdigste Vertreter war, den eine entschwindende Periode jemals gehabt hat.

Fra Angelico wurde im Jahre 1387 entweder zu Mugello oder zu Fiesole geboren. Vasari bezeichnet als seinen ursprünglichen Namen Guido, während er von anderer Seite Santi Tosini genannt wird. Bei hervorragendem Talent scheint sich Giovanni frühzeitig zur Malerei gewendet zu haben, als seinen muthmasslichen Lehrer bezeichnet ein italienischer Forscher den Maler Gherardo Starnina. Jedenfalls befand sich Vasari in einem der Irrthümer, die ihm leicht begegneten, wenn er annahm, dass Giovanni zu den Schülern des genialen Masaccio gehört habe, der nicht allein eine durchaus andere künstlerische Richtung verfolgte, sondern auch fünfzehn Jahre jünger war als Fiesole, welcher bald nach Masaccios Geburt das Mönchsgelübde (im Jahre 1409) abgelegt hatte.

Selten mag Jemand unter den Tausenden und aber Tausenden, welche in den Jahrhunderten des Mittelalters in die Klöster eintraten, so sehr dem innersten Zug seines Wesens gefolgt sein, so voll seine Bestimmung erfüllt haben, als der junge Maler. Für die Engelmilde, die sittliche Reinheit seines Wesens, für die zarten idealen Vorstellungen seiner Phantasie bot Florenz, wie es in dieser Zeit lebte, rang und kämpfte, wie es um weltliche Oberherrschaft stritt, um Reichthum, Glanz und Ruhm die Kraft

seiner Edlen und Bürger einsetzte, wie es bestrebt war unter der Leitung der Medicäer ein zweites Athen zu werden, kein Leben. In den stillen Hallen und Zellen des Klosters von San Marco liess sich alles finden, was Giovannis Gemüth bedurfte: ruhiger gleichmässiger Verlauf der Tage, Frieden und Abgeschlossenheit. Es verlangte den Maler nicht zu geniessen, zu streiten und trotzig seinen Platz in der wirren Aussenwelt zu erobern. Die verklärten Gestalten, die in tausend Zügen und Farben in seiner Seele lebten, konnten nur im Frieden mit Gott und der Welt entstehen. Das Kloster bot Fiesole den Anhalt, dessen er bedurfte. Ihm waren die Gelübde des Mönchs leicht zu erfüllen, er ward ein demüthiger, pflichttreuer, gehorsamer Ordensbruder und so hohen Ruhm und grosse Vortheile er dem San Marcokloster brachte, wurzelte er doch fest in der Pflicht der Unterordnung. Es bleibt ein rührender Zug, welcher die ganze mönchische Weltfremdheit des Künstlers charakterisirt, dass er auf eine Einladung des Papstes erwidert haben soll „wenn es der Prior erlaubt.“ —

Aus Fra Giovannis Leben sind nicht viele anekdotische Einzelheiten bekannt. Seitdem er in das Kloster eingetreten war, theilte er seine Zeit zwischen den Pflichten desselben und der Ausübung seiner Kunst. Er glich in dieser Beziehung den Mönchen verflossener Jahrhunderte. Durch die Klöster waren in den ersten Zeiten des Christenthums alle Künste, auch die Malerei gepflegt worden. In den kunstreichen Miniaturen ihrer Bilder hatte sich die treueste Hingabe an eine schöne und stille Thätigkeit und oft eine hohe Begabung offenbart. Fra Giovanni begann seine Thätigkeit gleichfalls mit Miniaturen in Handschriften und Chorbüchern. Im Kloster zu Fiesole wie in der Bibliothek von San Marco zu Florenz, worin er den grössten Theil seines Lebens verbrachte, sind kaum einzelne Reste dieser frühesten Arbeiten Fra Giovannis erhalten. Zur Zeit als er die von Vasari gerühmten Chorbücher begann, lebte im Kloster San Marco noch der kunstreiche Bruder Benedictus Petrus von Mugello, der dem jungen Giovanni bei diesen Arbeiten beigestanden haben soll. Sonst aber entwickelte Giovanni von Fiesole frühzeitig seine künstlerische Selbständigkeit und derselbe Mann, welcher der Erlaubniss des Priors, bei der Aufforderung am Fasttag Fleisch zu essen, augenblicklich gedenkt, war in der Welt seiner innig gläubigen beseligenden Kunst frei, unabhängig, der Inspiration folgend, von keinem äussern Anlass, keinem Urtheil bestimmt. „Seine Gewohnheit war, das was er gemalt hatte, nie zu verbessern, son-

dern es stets zu lassen wie es aufs erstemal geworden war, weil er meinte so habe es Gott gewollt".

Diese Gottfreudigkeit, dies zu gleicher Zeit erhabene und kindliche Vertrauen bildet für Fiesoles ganze Kunst den Mittelpunkt. In ihr fand er die fortwährenden Entzückungen der Seele, die sich in seinen himmlischen Gestalten, seinen verklärten Farben wiederspiegeln. Zahlreich sind die Werke, welche der ununterbrochen fleissige Künstler während der Jahrzehnte seines Klosteraufenthalts schuf. In einer ganzen Reihe von vorzugsweise kleinern miniaturmässig ausgeführten Tafelbildern stellte er immer wieder die Ereignisse und Stimmungen dar, welche seine Seele erfüllten. Die heiligen Geschichten und Legenden waren seiner Phantasie allgegenwärtig, am freiesten und schönsten wurden seine Schöpfungen, wenn er die Freuden det Seligkeit darstellt, auf die er sein Leben hindurch hoffte. So mild und rein war sein Gemüth, dass in seinen vorzüglichsten Eigenschaften auch sein einziges künstlerisches Gebrechen den Ursprung fand. Fra Giovanni, der Engelbruder, der nur Mildes sprach, nur Seliges dachte und schuf, vermochte die Laster der Welt und die charakteristischen Typen der Leidenschaft nicht vollendet darzustellen, weil er zu ihnen nicht die Sicherheit der eignen Nachempfindung und das Gefühl seiner vollen freudigen Hingabe mitbrachte. „Einige sagen Fra Giovanni habe nie den Pinsel in die Hand genommen, ohne vorher gebetet zu haben und nie ein Cruzifix gemalt, ohne dass ihm die Thränen über die Wangen strömten".

Gleich wie Fiesoles Leben und Kunst in seiner reinen Frömmigkeit, in seiner Abgeschiedenheit von der Welt concentrirt waren, so verwendete er auch den wunderbarsten und reichsten Zauber seiner Kunst für die Klosterräume, denen er angehörte. Der Schatz von kleinern Werken, von Tafelbildern des Giovanni, welcher in den Sammlungen der Akademie und der Ufficien zu Florenz aufbewahrt, über ganz Italien und weiterhin zerstreut ist, wird aufgewogen von den zahlreichen Wandgemälden, mit denen er sein Kloster San Marco geschmückt hat. In fast jeder Zelle, in den Gängen des Klosters, im Schlafsaal und Capitelsaal war sein Pinsel bemüht, entzückende, der Stimmung eines Klosters entsprechende Bilder zu schaffen. Cruzifixe, vor denen die Inhaber der Zellen knieen, Darstellungen aus den Evangelien und den Legenden der Kirche, alle mit Fiesoles inniger Wärme und Treue gemalt, lassen das Wollen des Fra

Angelico auf die Nachwelt gelangen. Als die Krone der Werke im Marcuskloster galt schon bei Lebzeiten Fiesoles das Frescobild im Capitelsaale. Auf demselben schaut man die Kreuzigung Christi, drei Kreuze, in der Mitte der Heiland, zur Seite die beiden Schächer, um das Kreuz die Angehörigen des Erlösers, die ohnmächtig niedergesunkene Madonna, die andern Marien, Marcus und Johannes der Täufer und mit ihnen in wunderbar naiver Zusammenstellung Heilige und Säulen der Kirche. Sanct Dominicus, Sanct Benedictus und Sanct Bernhard, Franciscus von Assisi, Petrus Martyr und Thomas von Aquino, Sanct Augustinus, Hieronymus und Laurentius sind hier versammelt, sie drücken gleichsam die ewige Klage, den ewigen Schmerz der Kirche über den bittern Tod des Heilandes aus, der doch zur Erlösung nothwendig und unabänderlich. „So lange es eine Malerei gibt, wird man diese Gestalten wegen der unerreichten Intensivität des Ausdrucks bewundern; Contraste der Hingebung, des Schmerzes, der Verzückung und des ruhigen innerlichen Erwägens (in San Benedict der die Schaar der übrigen Ordenstifter wie ein Vater überschaut) werden wohl nirgends mehr wie hier als Ganzes zusammenwirken.“*)

Es ist leicht glaublich, dass das ganze Kloster San Marco an der Entstehung dieses Bildes eine Art von Antheil nahm. Nach allen Seiten schickten die Predigermönche des Ordens um Bildnisse jener Heiligen und Päpste aus, welche auf dem grossen Wandbild des Capitelsaales portraitgetreu oder wenigstens nach der Ueberlieferung dargestellt werden sollten. Aus diesem einen Zuge geht wenigstens hervor, dass die Mönche von San Marco durch Theilnahme etwas von der reichen Fülle an Kunst und Liebe heimzuzahlen suchten, welche der Engelbruder an ihre Gemeinschaft freudig hingab.

In wenigen Zügen schildert uns Vasari die Lebensweise des Meisters**) und wir meinen bei seinen Worten den vollsten Einblick in alle Jahrzehnte von Fra Giovannis Leben zu gewinnen. „Er lebte rein und fromm, war den Armen ein treuer Freund, weshalb ich gewiss bin, dass seine Seele nun ganz dem Himmel angehört. Unausgesetzt übte er sich in der Malerei und wollte nie andere als heilige Gegenstände darstellen. Er

---

*) *Burkhardt*, Cicerone. S. 790.

**) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. II. Band. S. 326.

hätte reich sein können, kümmerte sich aber nicht darum, sondern behauptete vielmehr, wahrhaft reich sei nur, wer sich mit Wenigem begnüge. Er hätte viele beherrschen können, wollte es aber nicht, indem er sagte: Andern gehorchen sei mit weniger Mühe und Gefahr verbunden. Er war menschenfreundlich und mässig, lebte keusch und fern von den Lockungen der Welt, indem er oft sagte, es solle wer die Kunst übe, ruhig und ohne grübelnde Gedanken bleiben; wer die Werke Christi darstellen wolle, müsse immer bei Christo sein. Niemals ward er unter seinen Ordensbrüdern zornig gesehen, eine grosse Sache, die fast unglaublich scheint; seine Freunde pflegte er einfach und mit grosser Freundlichkeit zu ermahnen. Mit grossem Wohlwollen sagte er jedem, der ein Werk von ihm wünschte: er solle den Prior darüber zufrieden stellen, dann werde ers sicher nicht fehlen lassen.“ —

Fra Giovanni war nicht bloss ein vortrefflicher Ordensbruder, er war und blieb überall ein Künstler. So fern ihm sonst die Welt liegen mochte, an der Entwicklung der Kunst nahm er Antheil, mit den Malern und Bildhauern in Florenz verkehrte er vielfach, er wetteiferte mit Masaccio, er hatte Benozzo Gozzoli und einen gewissen Zonobi aus der edlen Familie Strozzi zu Schülern, er übernahm, sobald es der Prior gestattete, fremde Aufträge, er arbeitete für den ersten aller Mäcenaten für Cosmo Medici, der den frommen Meister über Alles hoch gehalten zu haben scheint. Unter seinen Arbeiten ausserhalb Florenz zeichnet Vasari ein Gemälde über der Kirchthür des Klosters von Cortona und vor allem die Wandmalereien der Madonnencapelle des Doms von Orvieto aus. Die letztern stellen eine Gruppe von Propheten dar, wiederum in jener leuchtenden stillen Seligkeit des inbrünstigen Gebets, in der Giovannis Seele am liebsten weilte, am besten zu Haus war. —

Der Ruf, welchen der Meister von Fiesole durch seine hingebende unermüdliche Thätigkeit und Kunstübung erlangt, drang natürlich auch nach Rom. Papst Nicolaus V. berief ihn dorthin, um eine Capelle des Vaticanpalastes mit seinen seligen Gestalten zu erfüllen. Bereitwillig leistete Fra Giovanni den Wünschen des heiligen Vaters, die für ihn Befehle waren, Folge. Er traf um das Jahr 1447 in Rom ein, lebte in einem Kloster seines Ordens dort eben so schlicht als in Florenz, nur beseelt vom Eifer seine künstlerischen Aufträge zu erfüllen. Es war in Rom ein günstiger Boden, Glück, selbst im Sinne eines Mönches, zu erlangen. Da der

Fiesolaner dasselbe nicht suchte, trug es ihm Nicolaus V. mit einer vorgeschlagenen Erhebung zum Erzbisthum von Florenz selbst an. Es war ein wichtiger Moment im Leben Fra Giovannis und seine Antwort an den Papst beweist hinlänglich, wie aufrichtig und lauter die innige Demuth seines Lebens, die völlige Versenkung in sein heiliges Künstlerthum gewesen war. Er habe keinen Beruf Völker zu beherrschen, bitte aber den heiligen Vater einen andern in Geschäften der Kirche erfahrnen Predigermönch, den Fra Antonio, zu ernennen. Seinem Wunsche wurde willfahrt. Fra Antonio bestieg den erzbischöflichen Stuhl von Florenz und Fra Giovanni malte im Vatican in der Capelle Nicolaus V. die Geschichten des heiligen Stephanus und des heiligen Laurentius.

Auch in diesen Fresken, welche eine Hauptzierde des Vatikans bilden, verläugnete Fiesole keinen seiner Vorzüge, ja in Bezug auf Charakteristik und Gestaltung suchte sich der alte Meister mit unablässiger Frische noch vieles anzueignen, was inzwischen für die Kunst gewonnen worden war. Die Bilder stellen in ihrer Reihenfolge die Weihe des heiligen Stephan zum Diaconus, eine Almosenvertheilung und eine Predigt desselben, die Vernehmung des heiligen Stephanus vor dem Rathe zu Jerusalem, die Ausführung und Steinigung des Heiligen dar. Die Geschichte des heiligen Laurentius ist in fünf Feldern in ähnlicher Weise dargestellt: Laurentius wird zum Diaconus gewählt; der Papst übergibt ihm die Kirchenschätze zur Vertheilung an die Armen; der Heilige vertheilt die Schätze; er wird gebunden vor den Richterstuhl des Kaisers geführt; er erleidet den Märtyrertod. In den Bögen der Capelle sind die Kirchenväter und an der Decke derselben die Evangelisten gemalt. —

So war Fra Giovanni bis in sein höchstes Alter thätig und glücklich in seiner Weise. Am 18. Februar 1455 schlummerte der Meister hinüber zu jenen Seligen, die er während seines Lebens und Schaffens ahnungsvoll geträumt, in unzähligen Weiheaugenblicken geschaut hatte. Der Grabstein, mit dem die Ordensbrüder Fiesoles seine Gruft in der Kirche Sopra della Minerva schlossen, ward der letzte Markstein mittelalterlicher Kunst. Fiesoles Leben, sein Malerthum, seine ganze edle Persönlichkeit gemahnen, wenn Lebendiges mit Abstractem verglichen werden darf, an die poetische Versöhnung, die weihevollen Schlussworte eines Dramas voll von Bewegung und Kämpfen. Das Geistesleben des Mittelalters bot neben den innigen

gläubigen, den religiösen und gottsuchenden auch viele verzerrte widrige Züge, viel dunkle unerfreuliche Seiten. In Fra Giovannis Kunst aber haben sich nur die reinen, die schönen Züge der mittelalterlichen Geistes- und Gemüthswelt concentrirt und wie eine letzte Verklärung derselben schauen uns die Gestalten und schönen Köpfe des Meisters von Fiesole an, Entzücken auch den fernsten Jahrhunderten verheissend.

Die Epoche der modernen Kunst.

Florenz im fünfzehnten Jahrhundert.

Die Geschichte der modernen Kunst, welche mit den künstlerischen Erscheinungen des fünfzehnten Jahrhunderts anhebt, zeigte der Kunst des Mittelalters gegenüber wesentlich andere Grundzüge. Sie setzte an die Stelle der Gemeinsamkeit des Gefühls, die in den Epochen des romanischen und germanischen Styls überwiegend war, die Geltung der einzelnen Bestrebung und Leistung, sie betonte die Berechtigung des Individuums stärker und stärker. Was sie Grosses vollbracht und geleistet hat, ist wesentlich ein Verdienst der individuellen Entwicklung, die wir seit dem fünfzehnten Jahrhundert in Leben und Kunst zu erkennen vermögen. Im völligen Gegensatz zur Kunst des Mittelalters trat die Architectur in den Hintergrund, die Sculptur und Malerei gewannen eine immer erhöhte Bedeutung. Vorzüglich die letztere gelangte erst mit dem Eintritt der neuen Epoche zu ihren höchsten und grössten Leistungen, und das Leben der Maler nimmt von diesem Augenblick an unsre gesteigerte Aufmerksamkeit in Anspruch. Denn je mehr die Berechtigung und Bedeutung der einzelnen Persönlichkeiten stieg, ein um so innigerer Zusammenhang tritt zwischen den Leistungen der Kunst und dem Leben ihrer Vertreter ein.

Es lassen sich von nun an nicht lediglich allgemeine, die gesammte christliche Welt gleichmässig berührende Grundzüge, wie in den voraufgegangenen Epochen aufstellen, Local- und Zeitverhältnisse, die Umgebungen der Einzelnen müssen in Anschlag gebracht werden. Es gibt

fernerhin nicht mehr eine altchristliche, romanische oder germanische Kunst, sondern Italien, Deutschland und die Niederlande, Spanien und Frankreich haben ihre eigne und besondere Entwicklung. Und innerhalb dieser grossen Gebiete der Kunst, vor allem der Malerei, bestimmen Localeigenthümlichkeiten oder der Einfluss einzelner grosser Naturen die besondern Abstufungen, rufen Schulen und Richtungen ins Leben, und zaubern eine solche Vielseitigkeit der Erscheinungen hervor, dass uns von nun an fast jeder bedeutende Meister in einen durchaus andern Kreis des Lebens und Wirkens gestellt erscheint.

Die grossen Umwandlungen der Kunst stehen mit den grossen Umwandlungen des Lebens in steter Wechselwirkung. Es lässt sich nicht auf Jahr oder Jahrzehnt bestimmen, wann die moderne Kunst begonnen habe, um so mehr als sie zuerst neben der des germanischen Styls, zum Theil unbewusst einhergegangen ist. Vor allem ist die Scheidung des modernen und mittelalterlichen Lebens nicht an einem bestimmbaren Tage erfolgt, sondern mit der steigenden und wachsenden Geltung der Persönlichkeit nach und nach, in dem einen Lande früher, im andern später vollzogen worden. Italien steht auch hier voran. „Im Mittelalter" sagt der geistvolle Darsteller dieses grossen Umschwungs*) „im Mittelalter erkannte sich der Mensch nur als Race, Volk, Partei, Corporation, Familie oder sonst in irgend einer Form des Allgemeinen. In Italien zuerst verwehte dieser Schleier in die Lüfte; es erwacht eine objective Betrachtung und Behandlung der sämmtlichen Dinge dieser Welt, darneben aber erhebt sich mit voller Macht das Subjective, der Mensch wird geistiges Individuum und erkennt sich als solches. So hatte sich einst erhoben der Grieche gegenüber den Barbaren, der individuelle Araber gegenüber den andern Asiaten als Racenmenschen. — Ein geschärfter culturgeschichtlicher Blick dürfte im Stande sein, im fünfzehnten Jahrhundert die Zunahme völlig ausgebildeter Menschen zu verfolgen."

Die völlig veränderte Gestaltung des politischen Lebens in Italien, das beinahe gänzliche Verschwinden des mittelalterlichen Lehnswesens, die zunehmenden Reichthümer — alles dies mochte zur Entwicklung und der Geltung der Persönlichkeit beitragen. Mindestens ebenso grossen Antheil an der Herausbildung des modernen Lebens und seiner Kunst

*) *Jacob Burckhard*, die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. (Basel, 1860.)

aber nahmen das Studium des Alterthums, die Beschäftigung mit der antiken Welt, ihrem Leben, ihrer Geschichte, ihren Schriftstellern und Kunstwerken. Durch die allgemeine Begeistrung für griechisches und römisches Leben, die in Italien während des fünfzehnten Jahrhunderts erwachte, musste man wenigstens in vielen Dingen zur *Natur* zurückgeführt werden. Diese Rückkehr zur Natur ist für die Kunst im höchsten Grade wichtig geworden. Ja man kann eigentlich sagen, dass die Kunst bei den humanistischen Studien und Bestrebungen in einer sehr günstigen Lage war. Die Uebelstände und Ausschreitungen, die mit der Begeistrung für das Alterthum Hand in Hand gingen, berührten sie nur wenig, die Wendung zur Natur kam ihr in jeder Weise zu Hülfe, erweiterte die Anschauungen und Fähigkeiten der Künstler und liess sich bei allen edleren Naturen mit der geistigen Vertiefung vereinigen, welche das Christenthum der Menschheit gebracht. — Wo eben der Krieger und Staatsmann, wo der Gelehrte und Dichter, wo selbst der Handel- und Gewerbtreibende frei und auf sich gestellt waren, wie im Italien des fünfzehnten Jahrhunderts, da konnte auch der Künstler nicht zurückbleiben. Ueberall sehen wir unter den grossen vielseitigen Persönlichkeiten der Zeit auch die Jünger der Kunst hervorragen. Florenz behauptete seine geistige Hegemonie, weil es bei der neuen Wandlung in Leben und Kunst voranstand und eine Reihe glänzender Namen auf allen Gebieten aufzuweisen hatte.

Wir würden die florentinische Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts, den Reichthum ihrer Persönlichkeiten und Leistungen nur sehr unvollkommen verstehen, wenn wir uns nicht das gesammte Leben der herrlichen Stadt in dieser Periode zu vergegenwärtigen vermöchten. Nur einige der zahlreichen Namen, welche Ghiberti und Vasari als die florentinischer Künstler aufzählen, haben in der Kunstgeschichte den Anspruch auf besondere Beachtung erworben, nur einige zwingen durch ihre Bedeutung ihres Lebens im Einzelnen zu gedenken. Wir dürfen aber nicht vergessen, dass neben diesen Wenigen in Florenz Hunderte von Künstlern als Bildhauer, Baumeister, Erzgiesser und Goldschmiede, meistentheils als Maler, oft auf allen Kunstgebieten zugleich wirkten. Wir müssen uns die Bewegung eines Lebens vorzustellen suchen, in dem materielle und geistige Entwicklung beinahe gleichmässig gediehen. Wir müssen der günstigen Umstände gedenken, die der florentinischen Kunst des

fünfzehnten Jahrhunderts einen Charakter von Popularität verliehen, welcher uns mehr als einmal zum Glauben verleiten möchte, dass ganz Florenz nur mit der Theilnahme an Kunstwerken, nur mit der Sorge um den Schmuck des Lebens beschäftigt gewesen sei. Das Bild einer Stadt, welche die einzige der christlichen Zeit ist, die mit dem Athen des Alterthums einigermassen verglichen werden darf, ist in jeder Periode interessant und hochbedeutend. Florenz im fünfzehnten Jahrhundert aber führt uns mit seinem ganzen Leben und Treiben in den Beginn der modernen Kunst hinein, vom Anfang bis zum Ausgang des Jahrhunderts können wir in den Malern dieser Stadt die ersten Regungen wie die höchsten Leistungen des neuen Geistes verfolgen. Was jemals von einer Allgemeinheit und von Persönlichkeiten für Geist und Kunst geleistet zu werden vermag, haben die Florentiner und ihre Medici im Laufe dieser Zeit geleistet und gewährt. —

Ober- und Mittelitalien zerfielen beim Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts in eine Menge kleiner Staaten. In den meisten Städten behaupteten sich „Tyrannen", verschlagne oder kühne Fürsten, denen der äusserste Aufwand von Kraft und List, von Verrath und Grausamkeit die Herrschaft oft nicht einmal für das eigne Leben, noch seltner für die Erben zu sichern vermochte. Der Kirchenstaat war bei weitem nicht so bedeutend als später, vielfach zerrüttet. — Florenz allein hatte ein grosses Gebiet erworben. Ovezzo und Pisa, Livorno und Cortona gehorchten der Arnostadt, die der Mittelpunkt Toscanas geworden war. Die demokratische Verfassung hatte sich unter den Stürmen des vierzehnten Jahrhunderts, durch Noth und Zwist aller Art, durch Kriege und Verschwörungen, chamäleonsartig, die verschiedensten Färbungen zeigend, hindurchgerungen. Vergebens hatte der Adel, hatten die alten Geschlechter zu verschiedenen Malen versucht ein neues Uebergewicht zu erlangen. Jeder Schritt war zu ihrem Verderben ausgeschlagen. In der demokratischen Republik erhob sich aber mit jedem verlaufenden Jahr das Ansehen einer herrschenden Familie höher und höher. Die *Medici*, die im Streite zwischen den Geschlechtern und Popolanen klug und scharfsichtig stets auf Seiten der Letztern gestanden hatten und allmählig an die Spitze der Volkspartei traten. Eine Handelsfamilie, deren Umsicht und Klugheit, deren kaufmännisches Genie Hand in Hand ging mit dem reinen Gefühl für Ehre und Grösse der Vaterstadt, mit dem Drange zu allem Höhern

des Lebens, zur geistigen Bildung. Nie noch ward leicht zusammen strömender, in den Cassen von Bankhaltern sich häufender Reichthum edler verwendet, als von der Zeit an, wo der Name der Medicäer in den Vordergrund der florentinischen Staats- und Kunstgeschichte tritt. Während der ersten Jahrzehnte des fünfzehnten Jahrhunderts sehen wir den Einfluss und die Bedeutung der Familie Medici ununterbrochen steigen. Als Giovanni di Medici, der im heftigen Parteitreiben der Stadt zum erstenmale eine vermittelnde und versöhnende Stellung eingenommen, im Jahre 1429 starb, konnte er seinen Söhnen auf dem Todbette sagen: ich hinterlasse euch reich, gesund, angesehen, so dass ihr, wenn ihr in meine Fussstapfen tretet, in Florenz geehrt und von Jedem gern gesehen leben könnt. Nichts beruhigt mich so sehr bei meinem Tode, als der Gedanke, dass ich nie irgend Jemand beleidigt, im Gegentheile so viel an mir lag Jedem Wohlthaten erzeigt habe. Euch ermahne ich ein gleiches zu thun. Unter den Söhnen des Giovanni trat Cosimo die Erbschaft seiner Geistesgaben und Glücksgüter an.*) Dieser, der in seiner Jugend viel von Welt und Menschen gesehen (er war der Begleiter Pabst Johanns XVIII. zum Kostnitzer Concil gewesen,) setzte die grossen Bankgeschäfte des Hauses fort, borgte Staaten und Fürsten und regierte dabei die Republik Florenz, indem er die höchsten Staatsämter entweder selbst bekleidete oder dieselben seinen Freunden verleihen liess. Vergeblich suchten sich die aristokratischen Gegner noch einmal zu erheben. Sie trieben es zwar bis zu einer förmlichen Verbannung des Medicäers, aber schon nach kurzer Zeit ward Cosimo zurückberufen und von der Masse des Volks als „Vater des Vaterlands“ begrüsst. Cosimo war es, welcher dem medicäischen Hause seine weitern Bahnen anwies. Er unterstützte die wieder aufblühenden classischen Studien, beschenkte Gelehrte freigebig, legte Bibliotheken an, baute Paläste und Villen, liess Gemälde und Bildhauerarbeiten auf seine Kosten ausführen. Seinen Sohn Pietro di Medici sehen wir in noch regerem Verkehr mit den Künstlern von Florenz. Mit Leon Battista Alberti, dem Baumeister und Kunstschriftsteller, einem der interessantesten unter den zahlreichen Charakterköpfen, die Florenz aufzuweisen hatte, verband den jungen Medici eine ächte Freundschaft, an ihn wendeten sich die Künstler, die von seinem Vater Aufträge oder für sich selbst

*) *Machiavelli*, Florentinische Geschichten. Viertes Buch.

Unterstützung begehrten, mit ruhiger erfolgsicherer Gleichmüthigkeit. Heute sehen wir Venezziano in gewählten Worten um den Auftrag eines Altarbildes und morgen Filippo Lippi um Getraide und Wein aus den Vorräthen seines Hauses bitten.*) Als nach Cosimos Tode die Leitung des Hauses auf Pietro überging, durften mindestens die Gelehrten und Künstler über keine Abnahme der Theilnahme und Unterstützung klagen, welche Cosimo allen öffentlichen Zwecken im grössten Sinne gewidmet hatte. Der Sohn Pietros und Enkel Cosmos, Lorenzo der Prächtige, schliesst die Reihe der grossen Medicäer des fünfzehnten Jahrhunderts. In ihm hatten sich die charackteristischen Eigenschaften der Familie Medici gegipfelt. Der freigebigste und grossartigste, gleichzeitig der einsichtigste Gönner, den Künste und Wissenschaften jemals gehabt, der seinen Namen überall mit der italienischen Culturgeschichte dieser Zeit verflochten hat, pflegte und förderte alle Talente, erhöhte den Ruhm seiner Vaterstadt und verschaffte ihr in ganz Italien Geltung und Bedeutung. Lorenzo der Prächtige war bereits mehr ein Staatsmann, ein Fürst, seine kaufmännischen Talente hielten den sonstigen nicht das Gleichgewicht und während der Kriege, die Florenz unter seiner Regierung führte, waren die Bankgeschäfte der Medici derart in Verwirrung gerathen, dass durch einen Staatsbeschluss die Bezahlung ihrer Schulden verfügt werden musste. Von dieser Zeit an löste Lorenzo die geschäftlichen Verbindungen des Hauses, verwandelte die Reichthümer desselben in Grundbesitz und richtete seine Aufmerksamkeit allein auf die Regierung und jene Fördrung aller geistigen Interessen, die schon damals den Namen der Medici sprüchwörtlich gemacht hatte. Mit der wachsenden Bedeutung des Hauses steigerte sich selbstverständlich der Familieneinfluss desselben, Lorenzo di Medici sah seinen Sohn Giovanni zum Cardinal ernannt und sich selbst in Verbindung mit allen Fürsten Europas. — Seinen höchsten Ruhm setzte er darein für den Frieden und den Ruhm Italiens Alles gethan zu haben, sein bestes Glück wusste er in steter geistiger Beschäftigung, im Genuss von Kunstwerken und in der lebendigen Anschauung des Gedeihens der Vaterstadt zu finden. Eine vollkräftige

---

*) *Künstlerbriefe.* Uebersetzt und erläutert von *Dr. Ernst Guhl* (Berlin 1853.) I. Band. S. 9 u. f.

**) *Roscoe*, Leben Lorenzo de' Medici. Deutsch von *F. Spielhagen.* (Leipzig 1861.)

Persönlichkeit, ausgestattet mit allen Vorzügen des Talents und der Bildung, lebensfrisch und freudig, einer gewissen poetischen Sinnlichkeit ebenso zuneigend, als im Ernst und wärmsten Eifer den geistigen Bestrebungen zugewandt, gewinnend, liebenswürdig gegen Alle, die er sich zu verbinden gedachte, war dieser Fürst von Florenz zugleich der aechteste Repräsentant des reichen, gebildeten, kunstsinnigen Bürgerthums seiner Stadt und sein Leben gleichsam eine Zusammenfassung des gesammten florentinischen Lebens dieser Zeit.

Wenn wir Macchiavellis Bücher florentinischer Geschichte aus diesem Zeitraum aufschlagen, so sehen wir sofort wie die Parteikämpfe und politischen Wirren in Florenz zwar nicht ganz geendet hatten, aber durch die Geltung und den dauernden Einfluss der Medici gemildert, auf ein sehr bescheidenes Maass zurückgeführt waren. An den Kriegen betheiligte sich nach der aufkommenden italienischen Sitte — oder wenn man will Unsitte — die Bürgerschaft wenig, sie wurden mit einheimischem Geld und fremden Söldnern geführt. Erwerb und Lebensgenuss, wissenschaftliche Bildung und künstlerische Thätigkeit bildeten die Losungsworte der Florentiner. Den Bestrebungen der Medicäer kam ein lebensfreudiges, zu Glanz und Schönheit hinneigendes Volk entgegen. Jeder Bürger von Florenz war in seiner Weise ein Medicäer. Alle Corporationen, die Zünfte, die geistlichen Orden der Stadt beeiferten sich, dem Beispiele des grossen Kaufmannshauses zu folgen. Es bleibt ewig bewundernswürdig wie die Medici ihre Reichthümer verwendeten. Cosimo, welcher noch weit mehr ein Banquier, als ein Fürst war, der nach allen Berichten sich in seiner Lebensweise nicht von den andern reichen Bürgern seiner Vaterstadt unterschied, liess die Klöster und Kirchen von San Marco und San Lorenzo, das Nonnenkloster von Verdiana, die Minoritenkirche von Mugello von Grund aus neu erbauen. Er errichtete in San Croce, in San Miniato und der Servitenkirche Altäre und prächtige Capellen, zierte dieselben mit Sculpturen und Bildern. Ausser einem Palaste in der Stadt baute er vier Villen zu Careggi, Fiesole, Caffaggiuolo und Trebbio, die alle künstlerischen Schmuckes bedurften und ihn erhielten. Und an diesem einen Beispiel lässt sich erkennen, was im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts von den Medici für den künstlerischen Schmuck der Vaterstadt gethan worden ist, welche Nacheifrung bei Genossenschaften und Privatpersonen durch solchen Vorangang erweckt werden musste,

welche Reihe von Aufgaben sich den zahlreichen Künstlern von Florenz darbot.

Unter den Schriften, welche uns einen vollen lebendigen Einblick in das florentinische Kunstleben des fünfzehnten Jahrhunderts gewähren, nimmt fraglos die Chronik des Bildhauers und Erzgiessers *Lorenzo Ghiberti*, die Vasari und fast alle neuern Kunstschriftsteller vielfach benutzt haben, den ersten Platz ein.*) Im Vollgefühl eines Mitlebenden und Mitstrebenden, mit gutem Selbstbewusstsein zählt Ghiberti die künstlerischen Thaten seiner Zeit auf und lässt einen Zug stolzer und gewaltiger Künstler gestalten, die im bewegten Treiben der Stadt mitten inne stehen, vor unser geistiges Auge treten.

Rufen wir uns aus seinen Bildern ein Gesammtbild von Florenz hervor, das mit geringen Veränderungen auf die Jahrzehnte des fünfzehnten Jahrhunderts Anwendung finden wird und das selbst durch grosse Missgeschicke und Gefahren, gleich der Pest und den Verschwörungen gegen die medicäische Familie, nie ganz verändert ward.

Prächtiger und reicher war das Innere der schöngelegenen Arnostadt geworden. Cosimo Medicis eben erwähnte, grosse Bauten bildeten nur einen kleinen Theil des Neuerstandenen, Vollendeten oder in Angriff Genommenen. Die germanische Baukunst, niemals ganz heimisch in Italien, aber doch von Giotto und Orcagna angewendet, wurde völlig verdrängt von dem Renaissancestyl, der die besten Werke der Alten „zu erreichen hoffte". Brunelleschi machte den Anfang dazu mit seiner Vollendung des Dombaus, und nachdem eine grosse Bauversammlung über die Möglichkeit gestritten und berathen hatte, wölbte er über den Mauern des Arnulfo di Cambio seine gewaltige vielbewunderte Kuppel. Er begann den von Cosimo Medici veranlassten Neubau der San Lorenzokirche, unter seiner Leitung erhob sich der Palast Pitti, während Michelozzo Michelozzi die vorerwähnten Landhäuser der Medicäer und deren Stadtpalast emporführte. Gleichzeitig baute Simon Cronaca das Schloss der Strozzi, Leon Battista Alberti die Paläste Rucellai und die Chorrotunde

---

*) Es ist unseres Wissens keine deutsche Ausgabe der Ghibertischen Chronik vorhanden. Die „Chronik seiner Vaterstadt, vom Florentiner Lorenz Ghiberti, nach dem Italienischen von *August Hagen* (Leipzig 1833) ist eine novellistische Bearbeiung einzelner Theile des Ghibertischen Werkes.

von S. Annunziata. Und im Kleinen suchten zahlreiche Bürger durch Anlage von jetzt verschwundnen Landhäusern und Capellen die vielen Baumeister in Thätigkeit zu setzen, die Florenz in eben diesen Jahrzehnten aufzuweisen hatte. Wo es aber einen Schmuck der Bauwerke in Marmor, Bronze oder Sandstein galt, wo eine Kanzel, ein Chor oder Altar zu zieren waren, wo eine leere Nische sich zur Aufnahme einer Statue bereit zeigte, wo die Pietät der Lebenden Bilder der Verstorbenen, oder dauernde Monumente wünschte, standen Hunderte von kunstreichen Bildhauern, Erzgiessern, Goldschmieden bereit. Von den Thüren des Baptisteriums und der Domsacristei leuchteten den Florentinern die Broncereliefs entgegen, welche Lorenz Ghibertis und Luca della Robbias Ruhm gegründet hatten, aus einer Nische von Orsanmichele blickte Donatellos Meisterwerk die Figur des heiligen Georg, in Bild frischer männlich kühner Jugend, herab. Und nicht nur die Medici und die Republik vermochten Arbeiten so ausgezeichneter Künstler zu erlangen. Zahlreiche Schüler, die unter ihrer Leitung arbeiteten, gestatteten ihnen jeden Auftrag anzunehmen. Giengen doch aus der Werkstatt Luca della Robbias und seiner Verwandten Hunderte von Reliefs in gebranntem und glasirtem Thon hervor, die bei aller Einfachheit hohen Kunstwerth besassen! — Und wenn mindestens viele der Bildhauer und Erzgiesser, ja selbst der Baumeister und Maler als Gold und Silberschmiede ihre Laufbahn begonnen hatten, so mögen wir schon daraus einen Schluss ziehen, wie es um die Pracht- und Festgeräthe der Florentiner beschaffen war.

Dass die Maler nicht minder zahlreich, nicht minder mit Aufgaben aller Art beschäftigt waren, geht aus der unabsehbaren Reihe von Bildern und Malernamen, die überliefert worden sind, hervor, und doch blieb meisthin nur das erhalten, was sich über die Mittelmässigkeit erhoben hatte. Zu Wand und Tafelbildern, zum Schmuck von Kirchen und Privathäusern, überall waren die Meister der Farben thätig. Eine Künstlerwelt, vielartig und mannichfaltig wie das Leben selbst, belebte die Stadt, welcher sie enstammte, oder die sie gastlich aufgenommen hatte. Welche Verschiedenheit in den Naturen die von Masaccio bis zu Lionardo da Vinci mit ihrem Pinsel Ruhm erwarben. Welche Gegensätze in Fra Angelico, der ein Vertreter des gläubig innigen Mittelalters im modernen Florenz war und in dem leichtsinnigen Fra Filippo Lippi, der das bunte prächtige Leben mit vollen Zügen in sich sog. Welche wechselnde Ge-

stalten von dem heiter prächtigen Benozzo Gozzoli bis zu dem düstern Andrea del Castagno, von dem die Sage gieng, dass er Domenico Veneziano wegen des Besitzes des Geheimnisses in Oel zu malen, ermordet habe!

Mit wenigen Ausnahmen findet sich in allen Bildern dieser Zeit ein Drang zur Darstellung der Natur, zur getreusten, zuweilen selbst rücksichtslosen, Abspieglung des Lebens. Frei bewegte sich der florentinische Künstler in demselben. Vom Zwange der Zunft, der Genossenschaft wenig gehindert, jeder eine Persönlichkeit für sich, auf sein eigenstes Wesen und Streben gestellt! Mochten die Einen gleich Lorenz Ghiberti einen bürgerlichen Hausstand begründen, und Andre wie Filippo Lippi im Strome des Genusses und der Leidenschaften treiben, ihre Auftraggeber frugen nur nach den Schöpfungen. Fiesole mit seinen Engelsgestalten stand allein. Alle Andern, vom Zuge der Zeit, von den hochgeschätzten Ueberlieferungen des Alterthums geleitet, bildeten nach, was sie täglich vor sich und um sich sahen. Eine liebliche Natur, ein Himmel mit leuchtenden Farben lachten um und über Florenz. Auf den Strassen, in den Hallen und Kirchen, in den Bürgerhäusern waren die Gestalten lebendig, deren sich die Maler bemächtigten. Charaktervolle, ehrwürdige, Greise, stolz kräftige Männergestalten, schöne lebensfrische Frauen, jugendlich anmuthige Mädchen, liebliche Kinder — was nur auf den Bildern Fra Filippos oder Benozzo Gozzolis erscheint, lebte und regte sich im bewegten Florenz. Auch die Stellung der Künstler hatte etwas frei Natürliches. Unbefangen verkehrten sie mit den Grossen wie mit den Volkskreisen. „Es muss in Bezug auf das fünfzehnte Jahrhundert die ungemein grosse Einfachheit und Natürlichkeit des Verkehrs als eine höchst erfreuliche Erscheinung hervorgehoben werden. Noch fehlten so viele Schranken, welche späterhin die Menschen zwischen sich auferbaut haben, um sich den persönlichen Verkehr und die persönliche Berührung zu erschweren. Noch war das Gefühl einer gewissen Gleichberechtigung zwischen den Trägern der Macht und den Trägern des Talents vorhanden; eine Gleichberechtigung, die sich in einer völlig rückhaltlosen, offenen, rein menschlichen Art des Umgangs kundgiebt. Das Verhältniss Cosimos (von Medici) zu vielen von seinen künstlerischen Zeitgenosssen war das einer warmen und innigen Freundschaft, so zu Donatello, der seinem Wunsche zufolge neben ihm begraben werden sollte und zu Michelozzo

der ihm freiwillig in sein Exil nach Venedig folgte. Es schreibt Antonio Squazzialupi an Giovanni Medici als an seinen lieben Herrn Gevatter, es empfiehlt der Maler Giovanni Angelo d'Antonio demselben Medicäer ganz naiv eine Frau."*)

Im ähnlichen Sinne wie die Beziehungen zu den Grossen waren die der Künstler zur Masse der Bürger einfach und natürlich. Wenn die Aufstellung neuer Kunstwerke für die Bürgerschaft von Florenz fast regelmässig ein Fest bedeutete, so vergieng auch wiederum keines der althergebrachten Volksfeste, dem nicht einige der Künstler ihr Talent darliehen. Ohne Aengstlichkeit der Würde der Kunst etwas zu vergeben, wurden dann Bilder und Statuen für den Augenblick geschaffen und selbst Michel Angelo fertigte noch einen Schneemann für ein Fest des zweiten Pietro von Medici.**) Bei Wettrennen und Tänzen waren die Bildhauer und Maler so gut zu finden, als an der Tafel Cosimos und Lorenzos des Prächtigen oder bei den Festen, die der Letztre auf seinen Landhäusern gab. —

Einen ganz eigenthümlichen Einfluss auf viele Künstler dieser Zeit gewannen die humanistischen Studien und Bestrebungen. Cosmo Medici hatte die Studien des Poggio und Filolfo begünstigt, hatte den nach der Eroberung Konstantinopels durch die Türken (1453) nach Florenz flüchtenden griechischen Gelehrten Demetrius Chalcondylos, Constantius und Johannes Lascaris gastfreundliche Aufnahme und Lehrstühle für griechische Sprache und Literatur verschafft. Durch die in Italien während der zweiten Hälfte des Jahrhunderts rasch verbreitete Buchdruckerkunst wurden die Schriften der Alten aus den Klösterbibliotheken ans Tageslicht gefördert. Auch die Künstler blieben bei diesen geistigen Bestrebungen nicht zurück. Alberti übernahm es, die Schriften des Vitruvius zu erklären und in seinen eignen Werken über Mathematik, Baukunst, Malerei und Bildhauerei finden sich die deutlichsten Belege eines ausgebreiteten Studiums der Alten. — Viele Künstler erlernten bei den Philologen von Florenz die alten Sprachen. Fast alle aber nahmen das höchste Interesse an der Wiederauffindung und Sammlung antiker Kunstwerke, die besonders durch Lorenzo den Prächtigen im grössten Styl betrieben wurde. Die Baumeister und Bildhauer wurden allerdings zunächst mehr als die

---

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Band. S. XXVII.

**) *Hermann Grimm*, Leben Michelangelos (Hannover 1860). I. Band. S. 127.

Maler von den Antike berührt. Doch versteht sich von selbst, dass eine allgemeine geistige Strömung nicht ohne Einfluss auf die letztern bleiben konnte, wenn schon sie nicht in der Weise Albertis und des ehrlichen Ghiberti dies in Schriften aussprechen. —

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal die florentinischen Verhältnisse, so sehen wir dass dieselben für die breite und mächtige Entwicklung der Kunst, für das Nebeneinanderwirken verschiedner Künstlerpersönlichkeiten kaum günstiger liegen konnten. In einem mächtigen Gemeinwesen voll republikanischen Selbstgefühls, voll patriotischen Stolzes hat sich gleichwohl eine Familie erhoben, welche über Macht und Mittel, wie sie dem Fürstenthum eigen sind, zu gebieten hat. Der Humanismus weist auf eine weltliche Kunst mit neuen Aufgaben hin, die kirchlichen Aufträge, welche im Mittelalter die Künstler beschäftigten, dauerten gleichzeitig noch fort. Nur waren die Kirche und ihre Vorschriften kein Hinderniss mehr für die freie Entwicklung der Künstlernaturen, die sich selbst bis zur Willkür erstrecken mochte. Die allgemeinen Vorstellungen der Zeit, das Selbstbewusstsein dieser strebenden Epoche, kamen den Talenten ebenso zu Hülfe als die localen Eigenthümlichkeiten von Florenz, der vaterstädtische Eifer und Reichthum der Bürger, der fürstliche Glanz und Kunstsinn der Medicäer. Aus der grossen Reihe bedeutender Maler, die Florenz vom Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts an aufzuweisen hatte, können an dieser Stelle nur einige stehen, Gestalten, für die wir erst dann das rechte Verständniss haben, wenn wir bedenken, dass sie aus Hunderten hervorragen und inmitten einer Ueberzahl von talentreichen, geschickten und geschätzten Kunstjüngern ihre höhere Bedeutung erringen mussten.

Masaccio.

1402—1463.

Beim Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts wurde die florentinische Malerei noch immer vom Einfluss Giottos und seiner Nachfolger bestimmt und geleitet. Gleichwohl begann sich diese Nachfolge in fade Wiederholung zu verwandeln und es war die Zeit gekommen, wo neue Anstren-

gungen „mächtig ringender, in der Tiefe ihres Daseins aufgeregter Geister“ nothwendig wurden. „Niemand war es entgangen, dass die ältre zu überbietende Manier der malerischen Darstellung im Ganzen angesehen theils der Rundung, theils aller Feinheit und Schärfe entbehrte. Was in derselben nach Umständen ergreifend wirkte, beruhte auf einer sinnreichen Handhabung der Bewegung, von den Gesichtsformen besassen die Giottesken (Nachahmer, Nachfolger Giottos) nur das Nothdürftigste, zur ungefähren Andeutung der Affecte Unentbehrlichste. Mehrung der Rundung, tieferes Eingehen in den Zusammenhang, in die vielfältigsten Abstufungen des Reizes und der Bedeutung menschlicher Gesichtsformen war demnach die nächste Voraussetzung alles Fortschreitens in Dingen der malerischen Darstellung.“*) Eine weitre Annäherung an das Leben musste von Seiten der Kunst erfolgen. Unter den Florentinern, die den neuen Weg betraten, steht der Maler Masaccio oben an. Nicht erst die Nachwelt erkannte diese Bedeutung Masaccios. Als Leon Battista Alberti um das Jahr 1441 sein Büchlein „über die Malerei“ an den Baumeister des Doms von Florenz Philipp Brunelleschi widmete, stellte er neben die grossen Baumeister und Bildhauer den Maler Masaccio, als „einen Geist, der zu jeder ehrenvollen Sache fähig ist und durchaus keinem der Alten, wie gross und berühmt er auch in diesen Künsten gewesen sein mag, nachgesetzt werden darf.**)

Masaccio gehörte seiner Geburt nach der florentinischen Familie der Guidi an und war der Sohn eines Giovanni di Moni. Er war im Jahre 1402 in dem Schlosse San Giovanni im Arnothale geboren. Wann und wie er zur Kunst gelangt, ist nicht genau zu ermitteln, vermuthlich war er ein Schüler des Masalino von Panicale, der in vielen Dingen als sein Vorläufer erscheint. Da Masalino übrigens bereits um das Jahr 1418 gestorben ist, so hat der junge Masaccio seine Unterweisung nicht zu lange geniessen können, und erreichte frühe Selbständigkeit. Im Jahre 1421 wurde er in die Rolle der Maler zu Florenz eingeschrieben. „Er war sehr anhaltsam bei der Arbeit, künstlich, bewundernswerth bei den Aufgaben der Perspective“.***) In der letztern unterwies ihn Brunelleschi

*) *Rumohr*, Italienische Forschungen. II. Theil. S. 243.
**) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Theil. S. 25.
***) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. II. Band. S. 153.

der Baumeister, mit dem er in vielfacher Verbindung stand. Bei seinem Genie, seinem unendlichen Fleiss, dem heissen Eifer in der Malerei etwas wahrhaft Grosses zu leisten, dürfen wir annehmen, dass Masaccios Jugendwerke nicht ohne Bedeutung waren. Er schuf Tafelbilder für die florentinischen Kirchen San Ambrugio, San Nicolo und S. Maggiore, er malte ein Frescobild, eine heilige Dreieinigkeit, für den Altar des heiligen Ignatius in San Maria Novella. Alle diese Arbeiten sind verloren gegangen und die ersten, die uns aufbehalten wurden, finden sich nicht in Florenz. Masaccio scheint sich in seiner Vaterstadt während der Jugendzeit nicht allzuwohl gefühlt zu haben. Vielleicht war es nur der dunkle Trieb des strebenden Künstlers in andre Verhältnisse zu treten, vielleicht auch persönliche widerwärtige Begegnungen, die ihn veranlassten, der Arnostadt den Rücken zu kehren und in Rom künstlerische Beschäftigung und künstlerischen Ruhm zu suchen.

Beides ward ihm zu Theil. Er zog durch seine seltnen Leistungen die Aufmerksamkeit des Papstes und einiger Grossen der Kirche auf sich. Er arbeitete nach Vasari „viele Temporabilder, die in den bedrängten Zeiten Roms alle zu Grunde gegangen oder verloren worden sind". Erhalten aber blieb sein Hauptwerk zu Rom, die Fresken einer Kapelle in San Clemente, welche die Passion und die Legende der heiligen Katharina darstellen. Schon in ihnen zeigte sich, was Masaccio später in aller Vollkommenheit erreichte, das persönliche Leben in Gestalten und Köpfen. Mehrere Jahre verweilte Masaccio bei diesen Arbeiten. 1431 war sein Begünstiger Papst Martin V. gestorben, im Jahre 1434 erhielt er Nachricht, dass Cosimo Medici, der hochherzigste Beschützer der Kunst aus seinem venetianischen Exil nach der Vaterstadt zurückgekehrt sei. Nun konnte auch er nicht fern bleiben. Kurze Zeit nach der Heimkehr des Medicäers traf er in Florenz wieder ein. Und ein wenig später begann er jene Arbeiten welche seinen Namen der Unsterblichkeit zuführten.

Masaccios Vorläufer und muthmasslicher Lehrer Masalino von Panicale hatte in der Capelle Brancacci in Carmine eine Reihe von Freskobildern begonnen. Seit dem Tode Masalinos war die weitre Ausschmückung dieser Kapelle unterblieben. Jetzt wurde Masaccio mit der Fortsetzung und Vollendung der Bilderreihe betraut. Gleichsam zur Probe seiner Kunst malte er einen heiligen Paulus, welches Bild im siebzehnten Jahrhundert bei der Erbauung der Capelle Corsini verloren ging. Vasaris

rühmte noch, der Kopf des heiligen Paulus habe etwas so Gewaltiges und Lebendiges gehabt, dass ihm einzig die Sprache zu fehlen schien und in der Gestalt habe man den Adel römischer Bildung und die unbesiegbare Kraft jenes göttlichen Geistes erkannt, dessen Sorge allein auf den Glauben gerichtet war. Und wohl ist dies Lob des verloren gegangenen Werkes gläubig aufzunehmen, wenn wir dasselbe als den Vorläufer der erhaltenen ansehen. In der Kapelle Brancacci führte Masaccio zunächst die von Masalino begonnen Bilder zur Geschichte des heiligen Petrus fort. Die Gemälde stellen dar: wie Christus dem Petrus befiehlt, den Zinsgroschen aus dem Bauche des Fisches zu nehmen. Der Apostel steht, das Gebot befolgend, gebückt, dass ihm das Blut nach dem Kopfe strömt. Die Gestalten der Apostel umstehen mit verschiedenen lebendigen Geberden Christus, der welcher den Zinsgroschen zu fordern hat, zeigt grosse Begierde nach dem Gelde. — „Petrus tauft das Volk“ ein Bild voller Leben, in dem unter andern die nackende Gestalt eines Jünglings sprechend ist, der, vor Kälte zitternd, unter den Täuflingen steht. Ferner sieht man in der Kapelle die Geschichte des Ananias; Petrus Blinde und Lahme durch seinen Schatten heilend, und ein von Masaccio begonnenes, von Filippo Lippi beendetes Bild, welches die Wiedererweckung des vom Dach gefallenen Knaben darstellt. „In allen diesen Bildern strömt eine Fülle der freisten und edelsten Charakteristik auf einmal in die Kunst herein. Masaccio trennt und verbindet die Scenen, Gruppen und Personen nicht mehr nach architektonischen, sondern nach malerischen Gesetzen. Und über dem grossen Siege verpasst er das Höchste nicht, seine Hauptperson, der Apostel Petrus ist durchgängig mit einer Würde und Macht ausgestattet, auf eine Weise gestellt und bewegt, wie dies nur dem grössten Historienmaler möglich war.“*)

Während Masaccio diese Meisterwerke schuf, führte er ein Leben, welches ihn gänzlich in seinen grossen Entwürfen und Bestrebungen aufgegangen zeigte. „Er war rastlosen in sich versunkenen Gemüths, gleich Jemand, dessen Sinn einzig der Kunst zugewendet ist, der sich wenig um Eignes, weniger noch um die Angelegenheiten Andrer kümmerte.“ — Von diesem in sich gekehrten, nach Aussen hin etwas unbehülfliche Wesen, soll der Meister den Namen Masaccio (der unbehülfliche Tomaso

*) *Burckhardt*, Cicerone. S. 799.

anstatt seines Taufnamens Tomaso empfangen haben. Er wollte und mochte sich um keine andern, als seine künstlerischen Angelegenheiten kümmern, gab auf Nichts Acht, trieb bei seinen Auftraggebern und Schuldnern nicht eher Geld ein, als bis ihn die äusserste Noth drängte. In seiner Wohnung sah es vermuthlich nicht sehr einladend aus, seine Kleidung war selten gewählt, sein ganzes Wesen in sich gekehrt und wenig anziehend. So mag es gekommen sein, dass ihm weniger äusserliche Gunst und Ehrenbezeugungen zu Theil wurden, als andern florentinischen Künstlern seiner Tage.

Gleichwohl wurde der frühe Tod Masaccios (er starb 1443 und wurde in der Kirche del Carmine bestattet) auf das Schmerzlichste empfunden. Besonders Brunelleschi bedauerte den raschen Hintritt des Malers. Es ging eine Sage in Florenz, dass Masaccio an Gift gestorben sei. Leicht möglich, dass ein Nebenbuhler zu diesem äussersten Mittel gegriffen habe, aber schöner und menschlicher ist doch die Annahme Vasaris „dass vorzügliche Dinge nicht lange dauern und in ihrer schönsten Blüthe hinweggerafft werden."

Der florentinischen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts hatten Masaccios Arbeiten ihre weitern Wege vorgezeichnet. Auf diesem Wege sehen wir auch den zweiten zu schildernden Meister dieser Zeit, den seltsamen Mönch Fra Filippo Lippi, der in manchem Sinne der nächste Geistesverwandte Masaccios ist, weiterschreiten.

Fra Filippo Lippi.

1412—1469.

Fra Filippo Lippi, der abenteuerliche Carmelitermönch und Maler, ist die früheste unter den zahlreichen Künstlererscheinungen, auf welche die Darstellungskunst phantasiereicher und phantasiearmer Novellisten immer wieder mit Vorliebe zurückgekommen ist. Er gehört zu dem italienischen Leben des fünfzehnten Jahrhunderts, ja er ist ausserhalb desselben kaum denkbar. Eine Erscheinung, abstossend und anziehend zugleich, eine Persönlichkeit, welcher die Verhältnisse Widersprüche aufzwangen, die in seiner durchaus lebensfrischen Natur nicht lagen.

Fra Filippos Vater hiess Tomaso di Lippi, lebte in Florenz, wo der Künstler im Jahre 1412 (Vasari berichtet auch im Jahre 1402) geboren wurde. Seine Mutter starb schon wenige Zeit nach der Geburt dieses Sohnes, seinen Vater verlor er gleichfalls im frühesten Kindesalter, blieb „als arme schutzlose Waise" in der Welt zurück, denn eine Schwester seines Vaters, die sich anfänglich seiner annahm, scheint entweder selbst arm und hülflos oder doch kalt und eigensüchtig gewesen zu sein. Die Familienverhältnisse der Lippi waren jedenfalls nicht glänzend, wir erfahren, dass sie dem Künstler in späteren Jahren schwere Sorgen verursachten. —

In der Nähe von Filippos väterlicher Wohnung war das Carmeliterkloster del Carmine gelegen. Nach mittelalterlicher Sitte nahm dasselbe Knaben als Schüler auf, die auf Kosten des Klosters erzogen, späterhin Novizen und Ordensbrüder wurden. Mona Lapaccia, die eben erwähnte Tante Filippos, schickte den Knaben gleichfalls ins Carmeliterkloster. „Dort zeigte er zu allen mechanischen Beschäftigungen viel Geschick und Erfindsamkeit, in Erlernung der Wissenschaften dagegen Unbeholfenheit und Ungeschick, wollte seinen Geist nie dabei anstrengen und sich nie mit ihnen befreunden."*) Wir finden also bei Filippo Lippi frühzeitig die ersten Spuren der künstlerischen Begabung und eben so sehr diejenigen der Unstätheit und Unruhe, welche ihn während seines Lebens nie verliess. Glücklicherweise war der Prior des Carmeliterklosters einsichtig genug, die Befähigung des unruhigen Knaben zu erkennen und gestattete ihm die Erlernung der Malerkunst. Mittelbar wurde Filippo Lippi der Schüler Masaccios. Wie schon im Leben dieses Meisters erwähnt, war derselbe mit den Frescobildern für die Kapelle Brancacci des Carmeliterklosters beauftragt und erreichte in ihnen die höchste Stufe seiner künstlerischen Laufbahn. Nach der Erzählung Vasaris ging der junge Filippo jeden Tag zu dieser Kapelle, übte sich im Zeichnen und eignete sich in kurzer Frist viele Vorzüge des Masaccio an. Seine eigne Natur kam ihm dabei sicher zu Hülfe, phantasievoll, kräftig sinnlich, mit hellem Auge für alles Leben, mit frischer Freude am Dasein, mögen wir uns schon den halbreifen Knaben vorstellen, der zur Bewunderung der Kunstverständigen Begebenheiten aus dem Leben Johannes des Täufers auf den Wänden der Karmeliterkirche darstellte.

---

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. II. Band. II. Abtheilung. S. 4.

Bei einem Naturell wie der junge Filippo hatte, war es natürlich, dass er nicht daran denken konnte, ein zweiter Fra Angelico zu werden und seine Kunst innerhalb der Klostermauern still und beschaulich auszuüben. Draussen rauschte, brauste und lockte das volle Leben. Wohl hatte er die Weihen empfangen und die geistliche Tonsur schmückte das Haupt des lebensfrischen Jünglings. Aber dies hielt ihn nicht ab, seinen Neigungen zu folgen, die Kunst musste ihm Vorwand und Mittel dazu herleihen. Er begab sich nach Ankona und scheint hier Freunde gefunden zu haben, mit denen er ein lustiges Leben begann. Dasselbe nahm ein ziemlich betrübtes Ende, maurische Corsarenschiffe waren damals bereits der Schrecken der italienischen Küste. Fra Filippo und seine fröhlichen Freunde wurden bei einer Lustfahrt von Seeräubern gefangen, als Sclaven vermuthlich nach Marokko gebracht und hier achtzehn Monate lang bei harter Arbeit in Fesseln gehalten. Durch ein Portrait seines maurischen Herrn und einige für denselben ausgeführte Gemälde soll Fra Filippo so sehr dessen Wohlwollen gewonnen haben, dass der Maure ihn sicher nach Neapel geleiten liess. Wenn auch bei der Abneigung der Mohamedaner gegen malerische Darstellungen, die ganze Geschichte, welche Vasari zu einer feurigen Lobpreisung der herrlichen Kunst veranlasst, etwas unwahrscheinlich klingt, so hat sich Fra Filippo doch jedenfalls um das Jahr 1433 zu Neapel aufgehalten. Hier empfing ihn Alfons von Arragonien, der Adoptivsohn der Königin Johanna, freundlich und ertheilte ihm den Auftrag zu einem Tafelbilde für die Kapelle des Schlosses.

Gewiss war es nicht die Sehnsucht des Mönches nach seiner Zelle, sondern die des florentinischen Künstlers zur Kunststadt, welche Fra Filippo nach Florenz heimtrieb, zur Erzählung seiner verflossenen, wie zum Aufsuchen und Bestehen neuer Abenteuer. Gleich nach seiner Rückkehr begann er ein Leben, in welchem sinnliche Zerstreuungen mit ernsten Arbeiten, überquellende Lebensfreude mit mancher Sorge und Noth abwechselten. Wohl stand dem armen Filippo sein reiches Talent zu Gebote und auch an Aufträgen scheint es ihm nicht gemangelt zu haben. Aber seine Unruhe, die stete verlangende Lebenslust waren Hindernisse des Fleisses, seine Sehnsucht schöne Frauen zu sehen, liess ihn mehr als billig auf den Strassen von Florenz umherstreifen. Dazu kamen ernste Verpflichtungen, wenn er wirklich arbeitete, so gehörte der Lohn

seines Fleisses nicht immer ihm und seinen Freunden, wie Vasari meldet, sondern sechs Nichten, alle mannbare Mädchen, alle noch unverheirathet, schwach und nutzlos, deren „einziges Bischen Gut“ Filippo war, bewirkten, dass er immer und immer zu „den ärmsten Mönchen von Florenz“ gehörte.*) Und er scheint bei all seinem Leichtsinn wirklich Sorge für diese Verwandten getragen zu haben, wir sehen aus seinen Briefen, dass er Florenz nicht verlassen mochte, ohne sie mit Vorräthen zu versehen, dass er Pietro Medici um Vorschüsse in Getreide und Wein bat, dass er nach jeder Hoffnung ausschaute, die ihm eine bessre Versorgung seiner Verwandten zu versprechen schien. —

Andremale freilich gewann wieder die zweite Natur in Fra Filippo die Oberhand. „Sein Gemüth neigte sich so sehr zur Zärtlichkeit, dass wenn er Frauen sah, die ihm wohlgefielen, er all sein Geld hingegeben hätte sie zu besitzen, konnte er dies nicht, so suchte er sie in Gemälden darzustellen und durch Reden seine Gluth zu kühlen.“ In diesen wenigen Worten stellt uns Vasari plastisch die ganze Persönlichkeit des unheiligen Mönches dar, der den Verlockungen seines heissen Blutes und des üppigen Lebens um sich nicht zu widerstehen vermochte. Wir meinen ihn zu sehen, wie er die Strassen von Florenz durchschreitet, nach Schönheiten spähend, sie verfolgend, sich bei Wagenrennen und Umzügen fröhlich mit bewegend. Fra Filippo machte gar kein Hehl mit seiner Lebensweise, dem begegnenden Cosmo Medici, der ihn vom Betrachten eines schönen Mädchens auf seine Kutte zurückwies, rief er treuherzig zu: „das sind Schafskleider.“ — Dann blieben die Arbeiten wochenlang liegen, kein Auftraggeber vermochte das Bestellte zu erhalten. Cosmo Medici verlor eines Tages die Geduld, wollte nicht länger warten, schloss den leichtfertigen Malermönch in sein Haus ein. Auf solche Art aber war Filippo Lippi nicht zu zwingen, an zerschnittnen Betttüchern liess er sich aus dem Fenster herab und trotzte dem Zorn des mächtigen Gönners. Cosmo Medici war einsichtig genug dazu zu lachen und sich selbst zu schelten. Ueberhaupt mochte Fra Filippo von Glück sagen, unter Menschen zu leben, die seine stark ausgeprägten Eigenthümlichkeiten nicht hart beurtheilten und seine Leistungen dagegen in Anschlag zu bringen wussten. Denn wie oft auch der Künstler angefangene Arbeiten unter-

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Theil. S. 13.

brechen, versprochene Vollendungstermine nicht einhalten, wie unzuverlässig er mit einem Worte in Bezug auf das Geschäftliche seiner Kunst sein mochte, so liess er seine reiche Phantasie und Darstellungskraft in keiner Weise verloren gehen. In den Jahren 1436—1453 entstanden zunächst jene Menge von Tafelbildern, die sich vorzüglich in Florenz und Prato befinden, von denen indessen einige auch nach fremden Gallerien gelangt sind. In denselben stellte Fra Filippo nach dem Wunsche der Besteller, zwar zum grössten Theile Scenen der heiligen Geschichte, Madonnen und Christuskinder dar, gab ihnen indess durchaus das Gepräge des Lebens, in dem er sich mit so vieler Freude bewegte. Vor allem liebte er die Schönheit, die Anmuth, die Lebensfrische, selbst die Schalkhaftigkeit der Jugend darzustellen. „Er greift aber auch so tief in die einfach menschliche Empfindung hinein, dass Züge von zartester Innigkeit in seinen Werken dicht neben sinnlich frischer, keck naiver Wirklichkeit stehen. Dabei verklärt er die Farbe zu demselben fröhlichen heitern Glanz, der das ganze Dasein seiner Gestalten umfliesst.“*) — Desshalb sind seine Madonnen „florentinisch häuslich,“ seine Christkinder liebliche Knabengestalten, wie sie die schöne Jugend des schönen Florenz vielfach aufzuweisen vermochte. Vor allem gerühmt wurden schon bei Lebzeiten des Künstlers eine „Geburt Christi“ in der Kirche des heiligen Dominicus zu Prato befindlich, eine „Madonna mit vier Heiligen“ und eine grosse „Krönung Mariä“, die Beide von der Akademie zu Florenz unter ihren übrigen Schätzen bewahrt werden. —

Um die Mitte der Fünfziger Jahre scheint Fra Filippo viel zu Prato gearbeitet zu haben. Mit ihm lebte ein zweiter künstlerischer Karmelitermönch *Fra Diamante*, der, wie ehedem sein Gefährte im Noviziat, jetzt sein Genosse in der Kunst war und sich ganz nach Lippi gebildet hatte. Fra Filippo war in dieser Zeit vermuthlich schon mit den grossen Wandgemälden für den Chor des Domes von Prato beschäftigt, von denen später die Rede sein wird. Da kam ihm, wie es jedenfalls öfter geschehen war, ein neuer Auftrag zu dem grossen Werke: die Nonnen von Santa Margherita begehrten eine Altartafel von Filippos Hand. Während der Maler im Kloster beschäftigt ist, dem geschenkten Vertrauen zu entsprechen, erblickt er bei irgend einer Gelegenheit eine schöne Florentinerin,

*) *Lübke*, Grundriss der Kunstgeschichte. S. 502.

Lucrezia Buti, die Tochter des Francesco Buti. Von ihrer Schönheit sogleich besiegt, von heftiger Leidenschaft erfasst, muss Fra Filippo bald Mittel gefunden haben, sich mit dem Mädchen zu verständigen. Er wendete sich an die Nonnen mit der Bitte, die schöne Lucrezia zu dem begonnenen Muttergottesbilde sitzen zu lassen und während er daran schuf, reifte der Plan zu einer Entführung der Geliebten. Die Entführung fand (1457) gerade an dem Tage statt, wo das Mädchen unter dem Vorwand den Gürtel der Jungfrau — eine zu Prato aufbewahrte Reliquie — zu sehen, ausgegangen war. Da Lucrezia aus angesehenem Hause stammte, alle Umstände des Frevels fast unerhört waren, so erregte die Sache ungeheures Aufsehen. Der beleidigte Vater wendete vergeblich Alles auf, die Tochter wieder in seine Gewalt zu bekommen. Lucrezia wollte, nachdem einmal das Aeuserste geschehen war, den Geliebten nicht mehr verlassen. Sie blieb bei ihm, begleitete ihn auf seinen künstlerischen Wandrungen und gebar ihm im Jahre 1460 jenen Sohn, der als Filippino Lippi gleichfalls einen Künstlerruf erwarb, welcher dem seines Vaters nicht allzusehr nachsteht.

Während sich seine Umgebungen noch vielfach mit dem möglicherweise schlimmen Schicksale Lippis und den Schritten beschäftigten, die der erzürnte Francesco Buti gegen ihn that, hatte Fra Filippo seine grossen Arbeiten im Dom von Prato aufgenommen. „Er that hierbei alle seine Geschicklichkeit kund, wusste Gewänder und Köpfe auf das schönste auszuführen", sagt in einfacher Weise Vasari, um dann mit dem Einzellobe der beiden grossen Bilderreihen, welche die Geschichte des heiligen Stephanus und die Johannes des Täufers darstellten, fortzufahren. „Auf der Wand zur Rechten sieht man Begebenheiten aus dem Leben des heiligen Stephanus, des Namensherrn jener Dechanei: den Streit, die Steinigung und den Tod dieses ersten Märtyrers. Bei dem Streit mit den Juden gibt das Angesicht des heiligen Stephanus solchen Eifer und so viel Feuer zu erkennen, dass es schwer hält, sich Aehnliches vorzustellen, und noch schwerer, es zu schildern; die Züge und Stellungen der Juden dagegen zeigen Hass, Zorn und Erbitterung sich besiegt zu sehen, und deutlicher noch gibt die thierische Wuth in denen sich kund, welche die Zähne bleckend und wüthend Steine aufgerafft haben, den Heiligen zu tödten. St. Stephanus bleibt bei so furchtbarem Anblick ruhig, das Angesicht zum Himmel gewandt, und scheint mit voller Inbrunst für die zu

beten, welche ihn morden, alles Dinge, die sicherlich schön sind und Andere lehren, was in der Malerei Erfindung und das Vermögen werth sei, verschiedene Leidenschaften auszudrücken. Fra Filippo, der hierauf achtete, gab denen, welche den heiligen Stephanus zu Grabe tragen, so trauernde Stellungen und einigen Köpfen einen so wehmuthsvollen Ausdruck, dass man sie fast nicht betrachten kann, ohne betrübt zu werden. Auf der andern Seite stellte Filippo die Geschichte St. Johannis des Täufers, nämlich seine Geburt, Predigt und Taufe, das Mahl des Herodes und endlich die Enthauptung des Heiligen dar. In dem Bilde, wo er predigt, erkennt man in seinem Angesicht den göttlichen Geist, und in der umgebenden Menge, in Männern und Frauen, welche versunken und zweifelnd auf seine Lehre horchen, die verschiedenen Bewegungen der Freude und Betrübniss. Bei der Taufe gewahrt man Schönheit und Güte, und beim Gastmahl des Herodes die Pracht des Gelages, die Geschicklichkeit der Herodias, das Staunen der Gäste und ihre tiefe Betrübniss, da das Haupt des heiligen Johannes in einer Schüssel gebracht wird. Um das Gelag her sind unzählige Figuren in sehr schönen Stellungen; Gewänder und Angesichter wohl ausgeführt. Bei den Gestalten, die den heiligen Stephanus betrauern, malte er seinen Schüler Fra Diamante und sich selbst nach dem Spiegelbilde, in einem schwarzen Prälatenkleide.*) Dies Werk ist in Wahrheit die trefflichste von allen seinen Arbeiten zu nennen, sowohl wegen der oben angeführten Vorzüge, als weil er den Figuren mehr als Lebensgrösse gab und dadurch denen, die nach ihm kamen, Muth machte, die Manier etwas zu vergrössern, ja man schätzte diesen Meister um seiner Vorzüge willen so sehr, dass viele Dinge aus seinem Leben, welche tadelsnswerth waren, durch sein ausgezeichnetes Kunstgeschick verdeckt wurden.“**)

Nachdem die Arbeiten im Dome von Prato vollendet waren, erhielt Filippo einen Auftrag zu Frescogemälden für die Chornische des Doms von Spoleto. Sein Ruf war gewachsen, seine pecuniären Verhältnisse hatten sich verbessert. Auch in seinem Verhältniss zu Lucrezia Buti schien eine günstige Wendung einzutreten. Papst Paul II. soll auf Verwendung Lorenzos von Medici bereit gewesen sein, dem Mönche Dispen-

*) Das Bild der Herodias soll dasjenige der Lucrezia Buti sein.

**) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. II. Band. II. Abth. S. 13.

sation zu ertheilen, wornach er die Geliebte zu seiner rechtmässigen Gattin hätte umwandeln können. Vasari unterlässt nicht, hinzuzusetzen, dass Filippo an dieser Dispensation nicht allzuviel gelegen gewesen sei, weil er seine volle Ungebundenheit zu erhalten wünschte.

Im Dome zu Spoleto begann Lippi, wiederum von Fra Diamante begleitet, seine Arbeiten und förderte dieselben in kurzer Frist ziemlich weit. In der Halbkuppel wurde eine „Krönung Mariä" vollendet. Die Mutter Gottes ist von Engelschaaren, von knieenden Männern und Frauen umgeben, von Gruppen, die durch den lebendigsten Ausdruck noch ausgezeichneter wirken, als die Gestalt der Maria selbst. Die drei untern Gemälde stellen die Verkündigung, die Geburt Christi und den Tod der Maria dar.

Ehe aber noch die Gemälde beendet waren, wurde Fra Filippo im Jahre 1469 vom plötzlichen Tode hinweggerafft. Wie im damaligen Italien kein bedeutender Mann eines schnellen Todes starb, ohne dass der Verdacht einer Vergiftung aufgetaucht wäre, so wiederholten sich die unheimlichen Gerüchte von Masaccios Tode auch bei dem Filippo Lippis. Hier wieder mit grösserer Wahrscheinlichkeit. Man nahm allgemein an, dass der Künstler ein Opfer der Verwandten Lucrezia Butis geworden sei und nur darüber waren die Meinungen getheilt, ob noch eine verspätete Rache für die vor zwölf Jahren erfolgte Entführung, oder ob neue Erbitterung über Treulosigkeiten auch gegen Lucrezia die Ursache der Vergiftung gewesen sei. —

Fra Diamante vollendete die Gemälde in Spoleto, führte den zehnjährigen Sohn seines Meisters und Freundes nach Florenz zurück. Filippo Lippi ward im Dom zu Spoleto beigesetzt, Lorenzo der Prächtige liess ihm späterhin ein Marmorgrabdenkmal daselbst erbauen, zu welchem der berühmte Philolog Politian die Inschrift verfasste.

Benozzo Gozzoli.

1406—1484.

Unter den Schülern Fra Giovannis konnte selbstverständlich Keiner genau und überall in den Bahnen seines Meisters verharren. Der be-

deutendste Künstler, welcher die Unterweisung des Fra Angelico genossen hatte, war Benozzo Gozzoli, der einen ehrenvollen Platz unter den florentinischen Malern des fünfzehnten Jahrhunderts einnimmt. Benozzo Gozzoli stammte aus einer wie es scheint armen Familie und vermuthlich war Mittellossigkeit für seine Verwandten der Grund, den Knaben, nachdem er Talent gezeigt, der Schule des Paters von Fiesole zu übergeben, der nicht daran dachte, Lohn für seine Bemühungen zu fordern. Der Einfluss, welchen Fra Giovanni auf den jungen Benozzo erhielt, erstreckte sich noch weiter, und wenn Vasari berichtet, dass derselbe immer ein sittliches, wahrhaft christliches Leben geführt habe, so denken wir unwillkürlich an die reine, gewinnende Persönlichkeit Fra Giovannis und an die Wirkungen, welche dieselbe auf das ganze Dasein eines Jünglings, der noch dazu sein Schüler war, üben musste. Dass Benozzo Gozzoli den Arbeitsernst, die unermüdliche künstlerische Thätigkeit und den reinen Wandel seines Lehrers sich aneignete, gereichte ihm ebensowohl zum Vorzug, als es ein Glück für ihn war, als Maler denn doch einen selbständigen Drang in sich zu fühlen, der ihn von der Nachbildung seines grossen Meisters entfernte. Der Strom des Lebens, welcher Florenz durchrauschte, und nie eine seiner Wellen in die stille Arbeitszelle des Fra Angelico sandte, ergriff den talentreichsten Schüler desselben. Wenn auch in andrer Weise als Filippo Lippi, so bethätigt doch Benozzo gleich diesem seine innerste Freude an der Bewegung und den bunten Erscheinungen des äussern Lebens, auch in seinen Bildern spricht sich die sinnliche Fülle und poesievolle Pracht aus, welcher das florentinische Volk jener Tage huldigte und zustrebte. Benozzo hatte sich dabei dennoch viele der Vorzüge seines Lehrers angeeignet und mag auch in manchen frühesten, uns nur zum Theil erhalten gebliebenen Werken abhängiger von demselben erschienen sein,*) als in den Wandgemälden, die für seine vorzüglichsten Arbeiten mit Recht gelten.

Als die frühesten unter diesen Werken, die schon alle Gozzolis Mannesjahren angehören, müssen die Fresco in der Capelle des Palastes Medici in Florenz gelten, welche die Anbetung der drei Könige in grosser

*) *Rumohr*, (Italienische Forschungen. II. Theil. S. 257 u. s. w.) gedenkt einiger in Resten erhaltener Jugendwerke des Gozzoli, welche sich zu Montefalco in Umbrien und zu Gimigrano, einem „lustig gelegenen malerischen Städtchen" auf der Strasse von Florenz nach Siena befinden.

räumlicher Ausdehnung darstellen. Die Anbetung selbst zeigte sich auf dem Altargemälde, die Nische, in welcher sich dasselbe befand, wurde von Benozzo Gozzoli als Rosengarten, den Engel begiessen, ausgemalt. An den zwei schmalen Seitenwänden vor der Altarnische sieht man die Verkündigung der Hirten. „Dicht daneben auf der Wand zur Rechten beginnt nun der Zug der drei Könige, welcher sich in ziemlich grossen Figuren trotz der Unterbrechungen kleiner Fenster und der Eingangsthüre zusammenhängend um die drei Wände herumbewegt. Man sieht das Gefolg der Könige zickzack den Berg herabkommen, und unten in der Ebene; eine Menge von Pferden, ein Mohr ziehen den Blick auf sich; unter dem Gedränge das Bildniss des Malers, mit rother Mütze und goldner Ueberschrift: Opus Benotii; neben ihm mehrere mit gleicher Kopfbedeckung und ein Mann, welcher einen Schimmel führt, hierauf der jüngste König, einen weissen Zelter reitend, voraus zwei schöne Pagen; dann drei andere, welche dem zweiten König angehören, dieser mit Turban und Krone geschmückt, zeigt sich über der Thür, vor ihm ziehen Reiter und Fussgänger mit Bogen und Pfeilen einher; endlich zuvorderst reitet der älteste König mit langem weissen Bart, gleichfalls von Pagen umgeben, einer davon hält einen kleinen Tiger auf dem Pferde. Diese ganze reiche Scene bewegt sich in der anmuthigsten Umgebung von Wiesen und Hügeln, manichfachen Gründen und Dörfern, Felsen und Jagdrevieren, überall Fruchtbäume: Orangen, Pinien und Cypressen, die Wand des Eingangs völlig der Gegend von Florenz ähnlich. Die Figuren sind sämmtlich voll Charakter und Schönheit, vom lebendigsten Ausdruck des Gemüths; viel Portraits. Vieles an den reichen Gewändern, Waffen und sonstiger Schmuck ist vergoldet.“*)

Die Neigung eine gewisse Pracht in äussern Zierrathen zu erreichen, übernahm Benozzo Gozzoli noch von seinem Lehrer Fra Giovanni, sie gehörte mehr der Kunst des germanischen Styls, als der neuflorentinischen an. Es ist ergötzlich, in den Briefen Gozzolis an Pietro di Medici den ernsten Eifer zu sehen, mit welchem sich der Maler angelegen sein liess, das zu seinen Bildern nothwendige viele Gold auf billige Weise durch einen genuesischen Handelsmann zu erhalten. Wir erfahren aus denselben Schreiben übrigens, dass Gozzoli hauptsächlich im Sommer des

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. I. Band. II. Abtheilung. S. 67. Note v. L. Schorn.

Jahres 1459 mit den Wandgemälden für die Kapelle des Medicäerpalastes beschäftigt war und dass er sich zu dieser Zeit noch in sehr schlichten und einfachen Verhältnissen befand, indem er zum Einkauf einiger Vorräthe von Pietro di Medici einen Theil seines Honorars erst begehren musste.*)

Trotz dieses grossen, zur Zufriedenheit der Medicäer ausgeführten Auftrags, scheint Gozzoli bald nach der Vollendung Florenz verlassen und sich nach Rom gewendet zu haben, wo in dieser Zeit gleichfalls ein bedeutender Zusammenstrom von Künstlern stattfand. Er soll hier verschiedene Bilder für Kirchen und einige Portraits geschaffen haben, von denen indess nichts erhalten worden ist. Leicht möglich, dass die römische Reise Gozzolis noch in die Zeit vor Beginn und Vollendung der vorhin geschilderten Fresken fiel. Wenn aber Benozzo Gozzoli wirklich erst nachher in Rom gelebt hat und von dort wieder nach Florenz zurückgekommen ist, so kann sein Aufenthalt in beiden Städten nicht allzulange gedauert haben. Denn spätestens im Jahre 1468 wendete sich der Maler nach Pisa, wo grosse Aufträge und Arbeiten ihm die höchste künstlerische Anstrengung, wie den höchsten Ruhm verhiessen.

Noch immer war Pisas Campo Santo nicht vollendet. Mancher Meister der Kunst hatte schon vor Andrea Orcagna gearbeitet, mancher nach ihm seine Kunst aufgeboten, ohne den „Triumph des Todes“ zu erreichen, aber die Nordwand des Bauwerkes entbehrte noch des malerischen Schmuckes. Benozzo Gozzoli ward dazu berufen und schloss am 17. Januar 1469 mit der Stadtverwaltung von Pisa einen Contract ab, durch welchen er sich verpflichtete, in jedem Jahre drei Bilder zu vollenden und dafür ein Gehalt von 66 Lire anzunehmen.

Zum Gegenstand der auszuführenden Wandgemälde sollten ihm alttestamentarische Geschichten dienen. In vierundzwanzig Feldern stellte Gozzoli zunächst die „Trunkenheit des Noah“ und damit im Zusammenhang stehend „die Verfluchung Hams“ dar. „Dem Thurmbau zu Babel“ folgte unmittelbar der Uebergang zu Abraham, aus dessen Leben „Abraham und die Baalspfaffen“, „Abraham und Loth in Aegypten“, „Abrahams Sieg über die Assyrier“, „die Verweisung der Hagar“ (nach Gozzoli

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Theil. S. 44.

ein Vorwurf für unzählige Bilder), der „Brand von Sodom“ und das „Opfer des Abraham“ gewählt wurden. Diesen ersten neun Bildern folgen: die „Hochzeit des Isaak und der Rebekka“, die „Geburt des Jacob und des Esau“, die „Hochzeit des Jacob und der Rahel“, der „Raub der Dina“, der „Verkauf Josephs durch seine Brüder“, die „Erkennung Josephs durch seine Brüder“. Zwei Bilder „die Geschichte des Datan und Abiron“ und die „Bestattung des Hohenpriesters Aaron“ darstellend, sind nicht erhalten worden. Dagegen erhielten sich die weitern Gemälde: die „Jugend des Moses“, der „Zug durchs rothe Meer“, die „Gesetzgebung auf Sinai“, die „Aufrichtung der ehernen Schlange“, die „Eroberung von Jericho“, der „Tod des Goliath“ und nur das letzte die „Königin von Saba“, dessen Vasari mit dem Bemerken gedenkt, es habe die Portraitfiguren des Marsilius Ficinus und des gelehrten Griechen Argyropulos, auch die Gozzolis selbst enthalten, ist gleichfalls bis auf einen Entwurf zu Grunde gegangen.

Benozzo Gozzoli arbeitete an diesen Bildern nach der Ueberlieferung nur zwei Jahre, nach beigebrachten Documenten aber volle sechzehn Jahre, indem er den Empfang der Königin von Saba bei Salomo erst im Mai 1484 vollendete. — Die Zeichnung in allen diesen Gemälden wurde schon von Benozzos Zeitgenossen nicht überall vollendet gefunden, der Ausdruck aber von den strengsten Beurtheilern bis auf diesen Tag gerühmt. „Der Fluch des Noah, die mühsam unterdrückte Rührung Josephs spricht sich geradezu unübertrefflich aus.“*) — Die Ausstattung mit reichen Hintergründen, wie sie Gozzoli liebte, mit Gebäuden, Gärten, Landschaften, war auch in den Camposantobildern vorzüglich und auf alle Beschauer ging ein Theil der Freude über, die der anspruchslose Künstler bei seinen Schöpfungen empfunden hatte.

Neben den grossen Arbeiten übernahm Benozzo Gozzoli während seines Aufenthalts zu Pisa auch andere Aufträge. Einige Bilder von ihm oder seinen Schülern bewahrt die Gallerie der Akademie von Pisa. In dieser Stadt fand Benozzo Gozzoli verdiente Theilnahme und Anerkennung, er hatte sich daselbst in einem vom Ertrag seiner Arbeiten erworbenen Hause niedergelassen. Im Jahre 1478 erhielt er von der Stadt Pisa

*) *Rumohr*, Italienische Forschungen. Theil II. S. 260.

eine Grabstätte geschenkt, in die er 1484, also kurz nach der Vollendung seiner grossen Campo-Santobilder zur langen Ruhe geleitet wurde. Bei seinem liebenswerthen Charakter ist es leicht glaublich, dass nicht nur die einzige hinterlassene Tochter des Malers, sondern die ganze Stadt ihn betrauerte. Im Campo-Santo bezeichnete ein Denkstein mit entsprechender Inschrift die Gruft eines Künstlers, dessen Persönlichkeit gleich gewinnend in Kunst und Leben war.

Andrea del Castagno.

1406—1480.

Unter den florentinischen Künstlern des fünfzehnten Jahrhunderts scheint im Allgemeinen ein gutes Verhältniss geherrscht zu haben und wenn es auch an Eifersüchteleien und gegenseitigen Verkennungen nicht eben fehlte, so berichten uns Ghiberti und Andere doch nicht geradezu von Todfeindschaften. Um so auffälliger tritt die Geschichte des Andrea del Castagno, eines Malers dieser Zeit an uns heran, dessen Leben wie es uns von Vasari erzählt wird*), einer abenteuerlichen Novelle gleicht. Wie viel an dem Castagno beigemessenen Charakter, auf Rechnung seiner düstern, harten und manierirten Bilder zu setzen ist, ob nicht das Gefühl des Unbehagens, welches die farbenfreudigen Florentiner den dunkeln Gemälden des Meisters gegenüber empfanden, zur Entstehung der romanhaften Biographie beitragen hat, können wir nicht entscheiden. Nur ist leicht denkbar, dass die düstre Manier des Künstlers mit einem düstern Charakter des Menschen im Zusammenhang stand, auch wenn die Beichte des Andrea del Castagno auf einer Sage beruhen sollte.

Andrea del Castagno führte seinen Namen von seinem Geburtsort, der kleinen Meierei Castagno in der Umgegend von Florenz. Als Knabe frühverwaist, weidete er bei einem Oheim die Heerden, zeichnete sich hier durch Körperstärke und frühe Energie aus. „Während er

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. II. Band. II. Abth. S. 30.

diesen Beruf übte, fügte es sich eines Tages, dass er um Schutz vor dem Regen zu suchen an einen Ort flüchtete, wo einer jener Maler, welche Bilder für geringen Preis verfertigen, einem Landmann einen Tabernakel malte. Andrea, welcher nie dergleichen gesehen hatte, wurde dadurch in grosses Staunen versetzt, er begann auf das Verfahren bei solcher Arbeit zu achten; Verlangen und Begierde nach der Kunst wurde plötzlich in ihm wach und er fieng ohne Säumen an, auf Mauern und Steine, mit Kohle oder mit der Spitze des Messers, Thiere und Figuren zu kritzeln.“ — Durch einen Seitenverwandten der Medicäer wurde der Knabe nach Florenz gesandt und hier wahrscheinlich ein Schüler des Masaccio. Mit grossem Interesse muss er aber gleichzeitig die Arbeiten der florentinischen Bildhauer verfolgt haben, denn die Plastik gewann auf seine Werke einen wesentlichen Einfluss. Andrea del Castagno zeichnete sich in den vielen Bildern, welche er ausführte und von denen der grössere Theil zu Grunde gegangen ist, durch energische Bewegung der Figuren und durch die Schärfe aus, mit welcher er die Affecte des Hasses, der Wuth und der Erbitterung darzustellen wusste. Aber der gänzliche Mangel an edlem Schwung, an Anmuth und Schönheit der Farben wurde schon bei seinen ersten Arbeiten empfunden und gerügt. „Er pflegte aber denen, welche ihm etwas an seinen Werken getadelt hatten, durch Stösse und andere Beleidigungen zu erkennen zu geben, dass er stets in irgend einer Weise sich zu rächen verlange und wisse.“

Bei der reizbaren heftigen Natur Andreas, welcher einem Kinde, das an seiner Leiter gerüttelt hatte, strassenweit nachlief um es zu misshandeln, ist es leicht glaublich, dass er gegen andere Künstler leicht in neidische erbitterte Heftigkeit gerieth. Seine verschwenderische Lebensweise war andererseits dennoch geeignet, ihm Freunde zu erwerben, er zeigte Lebendigkeit in seiner Unterhaltung und besass offenbar, wenn ihn die Leidenschaft nicht übermannte, ein gewisses einschmeichelndes Wesen. So ist es leicht denkbar, dass er die Freundschaft des zutraulichen Malers Domenico von Venedig erwarb, der mit ihm zugleich an Wandbildern für eine Kapelle von Santa Maria Nuova beschäftigt war. Vasari berichtet, dass Domenico im Besitz des „Geheimnisses“ in Oel zu malen gewesen sei und neuere Forscher haben dem widersprochen. Aber die Biographie des Andrea del Castagno erwähnte dieses Umstands nur nebenher und deutet sehr verständlich an, dass Wuth und Neid über Domenicos

Erfolge den Andrea zu jener schwarzen That getrieben hätten, vor deren Ausführung er Freundschaft gegen den Venetianer heuchelte.

An einem Sommerabend, war Domenico mit seiner Laute ausgegangen, seinem Liebchen Serenaden zu bringen. „Bei der Rückkehr wurde er von einem verkappten Mörder überfallen", mit einem Stück Blei ward ihm der Magen eingestossen und eine harte Kopfwunde geschlagen; dem Tode nahe, blieb Domenico auf der Strasse liegen, herzueilende Leute riefen auch den Andrea del Castagno herbei, der unter dem Anschein tiefster Betrübniss den todtwunden Domenico erblickte, ihn in seine Arme nahm, bis der unglückliche Künstler verschied. — Alle Nachforschungen den Mörder zu entdecken, erwiesen sich als vergeblich.

Andrea del Castagno lebte indessen in seiner Weise und in Ausübung seiner düstern Kunst weiter. Unter den Aufträgen, die er erhielt, entsprach einer der letzten seinem Naturell. Als im Jahre 1478 die Verschwörung der Pazzi gegen die Medicäer die Ermordung Julians di Medici herbeigeführt hatte, beschloss die Signoria, die hingerichteten Mörder auf der Façade des Podestapalastes darstellen zu lassen. Andrea übernahm diesen schauerlichen Auftrag und stellte „nach dem Leben" die an den Füssen aufgehangenen Verschwörer „in seltsamen, verschiedenen und schönen Stellungen dar. Der Beifall, welchen dies Werk in der ganzen Stadt und vornehmlich bei den Kennern der Malerkunst erhielt, war Ursache, dass Andrea del Castagno von da ab Andrea degl'Impiccati (der Gehenkten) genannt wurde."

Auf Andreas Sterbelager soll es zu Tage gekommen sein, dass der Maler verdient hätte, zu den Hingerichteten zu gehören. Er gestand in seiner letzten Beichte den Mord des Venetianers Domenico vor Jahren verübt zu haben und steigerte damit die Abneigung, welche sein Charakter wie seine Kunst schon bei Lebzeiten erweckt hatten, aufs Aeusserste. Freilich dürfen wir nicht vergessen, dass diese Abneigung früher vorhanden war und sehr leicht die Erzählung vom Verbrechen des seltsamen Künstlers veranlasst haben kann. Eine erfreuliche Erscheinung bildet dieser Maler keinesfalls und steht im Florentiner Leben seiner Zeit ebenso vereinzelt, wie in seinen grellen manierirten Gemälden.

Domenico Ghirlandajo.

1451 — 1493.

Wir gedachten schon bei verschiedenen Gelegenheiten der ausserordentlich grossen Anzahl von Künstlern, die Florenz im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts aufzuweisen hatte. Jeder bedeutende Meister pflegte einen Schülerkreis um sich zu versammeln. Vasari unterlässt nicht am Schluss fast aller seiner Lebensbeschreibungen die Namen der Schüler aufzuzählen. Selbst der düstre, wenig beliebte Andrea del Castagno hatte jüngre Genossen angezogen. Unter diesen Umständen und bei einer auffallend gerechten Vertheilung der Talente, konnte es für ein hohes und schwer erreichbares Ziel gelten, als der bedeutendste unter den florentinischen Meistern der Kunst dazustehen. In der That ist dieses Ziel im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts und vor dem Auftreten Lionardo da Vincis und Michel Angelos kaum erreicht worden. Sehr nahe gekommen aber ist ihm unzweifelhaft Domenico Ghirlandajo, „den man wegen der Vorzüge, Herrlichkeit und Menge seiner Werke einen der ersten und trefflichsten Meister seiner Zeit nennen kann.“*) Mit Recht weist auch ein neuerer Forscher und Beurtheiler**) darauf hin, dass Domenico Ghirlandajo zu den wenigen Meistern zählte, deren Werke nach Maasgabe des vorrückenden Lebensalters an Werth und Ausbildung gewannen.

Domenicos Vater war unter den künstlerischen Goldschmieden von Florenz bekannt. Ursprünglich Tomaso Bigordi oder Currado geheissen, ward er besonders berühmt durch die Herstellung jenes Kopfschmucks der florentinischen Mädchen, welchen man Ghirlanden taufte, und von dem er den Beinamen Ghirlandajo empfangen haben soll. Wer für den äussern Schmuck des Lebens arbeitet, kann fast allezeit auf sichern und guten Erfolg rechnen und der Gewinn, den Tomaso Ghirlandajo von seinen Arbeiten zog, veranlasste ihn, seinen Sohn Domenico frühzeitig in denselben zu unterweisen und ihm die Goldschmiedekunst als Ziel seines Lebens aufzustellen. Domenico fühlte sich durch diese Aussichten nicht befriedigt. „Die Natur hatte ihm einen klaren Verstand geschenkt und viel

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. II. Band. II. Abth. S. 194.

**) *Rumohr*, Italienische Forschungen. II. Theil. S. 237.

Geschmack und Urtheil für die Malerei, er brachte es, wie man sagt, schon in frühester Jugend, als er noch Goldarbeiter war, so weit, dass er die Leute, welche an seiner Werkstätte vorübergiengen, sehr ähnlich nachzeichnete.“ Die hervorragende malerische Begabung in Domenico, die ihn zu fortwährenden Zeichnenübungen veranlasste, musste durch das, was er täglich um sich sah, nur gesteigert werden. Dazu waren Orcagna und Masalino, die Bildhauer Ghiberti und Luca della Robbia ursprünglich Goldschmiede gewesen und es bedurfte nur eines Schrittes, um aus Domenicos zeitheriger Beschäftigung in die eigentliche Kunst einzutreten.

Sein hauptsächlicher Lehrer in der Malerei ist uns nicht sicher genannt worden. Vasari erwähnt im Leben des Malers Alesso Baldovinetto, dass dieser dem Domenico Ghirlandajo die Handgriffe der Musivmalerei gelehrt habe; neuerlich ist die Vermuthung ausgesprochen worden, dass Ghirlandajo ein Schüler des Cosimo Roselli gewesen sei. Neben den florentinischen Meistern und Mustern lernte Ghirlandajo jedenfalls deutsche Bilder kennen und die Wahrheit und Wirklichkeit derselben hat ihn vielfach zur Nacheiferung veranlasst. Dass er frühzeitig selbständig und unermüdlich fleissig geschaffen haben muss, geht schon aus der Fülle von Werken hervor, welche uns von ihm aufbehalten worden sind. Seine ersten Wandbilder wurden nach Vasaris Bericht für die Capelle der Familie Vespucci in Ognisanti ausgeführt und sollen einen Christus mit mehreren Heiligen, sowie „eine Barmherzigkeit“ dargestellt haben, neben welcher der Maler das Bildniss des berühmtesten Gliedes der Familie malte, jenes „Amerigo“ welcher dem von Colomb entdeckten neuen Continent seltsamer Weise den Namen gab. Diese frühesten Gemälde Ghirlandajos in Florenz sind verloren gegangen. Entweder unmittelbar nach oder auch noch vor Ausführung derselben war Ghirlandajo durch Papst Sixtus IV. nach Rom berufen worden, um an den Arbeiten, welche die neu erbaute sixtinische Capelle schmücken sollten, Theil zu nehmen. Die Capelle war im Jahre 1475 vollendet worden. Domenico war bei Uebernahme so ehrenvollen Auftrags ein noch junger Künstler, wenn er wirklich zu den Schülern des Cosimo Roselli zählte, so ist es wahrscheinlich, dass er diesen Meister nach Rom begleitete. Er erhielt auf alle Fälle, neben Cosimo Roselli, Sandro Boticello, Luca Signorelli von Cortona und Pietro Vanucci von Perugia die Auszeichnung, zwei selbständige Wandgemälde entwerfen und ausführen zu dürfen, von denen eine

„Auferstehung des Herrn“ durch spätre Uebermalung verloren gegangen, „die Abrufung des Petrus und Andreas von den Fischnetzen“ dagegen wohl erhalten worden ist. Dieselbe zeigte bereits die charaktervolle lebendige Auffassung, welche als das Hauptverdienst Ghirlandajos gilt und ihn als einen consequenten Nachfolger Masaccios erscheinen lässt. Domenico zählte, wie schon oben angedeutet, zu den Künstlernaturen, welche nicht mit einem raschen Schwung und Sprung zur Vollendung gelangen, sondern bei denen jeder Schritt auch einen Fortschritt bedeutet. Unzweifelhaft hat er aus dem Zusammenwirken mit so bedeutenden Meistern, als die sixtinische Capelle in jenen Jahren vereinigte, Vieles gelernt, ohne sein eigenstes Wesen in Gefahr zu bringen. Ein interessanter Umstand war es, dass unter den Malern, welche Sixtus IV. berufen, die zukünftigen Lehrer des Michel Angelo — Ghirlandajo selbst — und des Rafael — Peter Perugino — sich befanden.

Im Jahre 1473 spätestens muss Domenico nach Florenz zurückgekehrt sein und wiederum mit Arbeiten im Kloster Ognisanti begonnen haben. Im Jahre 1480 vollendete er hier ein Bild des „heiligen Hieronymus,“ welches auf das deutlichste bezeugt, dass ihm Arbeiten deutscher (niederländischer) Künstler bekannt waren, die zur Nacheifrung angespornt hatten. Im grossen „Abendmahl“, welches im Refectorium desselben Klosters im gleichen Jahre vollendet wurde, erwies Ghirlandajo aufs neue seine hohe Begabung für charakteristische, lebenswahre Darstellung. Bei vielen technischen Mängeln, die diesem Bilde vorgerechnet wurden, gestehen auch strenge Beurtheiler, dass die Charaktere der Apostel, obwohl etwas derb, dennoch durchaus wahr, in der Figur des Judas aber die Verlegenheit, das unwillkürliche Erschlaffen der Züge des Gesichts, ganz unübertrefflich wiedergegeben seien.*) Domenico Ghirlandajo war mit einigen Mitteln und guten Empfehlungen von Rom nach Florenz heimgekommen. Er liess sich hier nach florentinischer Künstlersitte als Meister nieder, eröffnete eine Werkstatt, sammelte Gehülfen und Schüler um sich, übernahm Aufträge aller Art, grosse Kunstwerke und alltägliche Arbeiten, er wies seine Schüler an jede Arbeit, wären es auch Ringe zu Damenkörbchen anzunehmen, und fügte hinzu, wenn die Schüler zu stolz dazu wären dergleichen Kleinigkeiten zu malen, so wolle er es selbst thun,

*) *Rumohr*, Italienische Forschungen. II. Theil. S. 279.

„damit Niemand unbefriedigt aus seiner Bude gehe.“ In Domenico Ghirlandajos ganzem Wesen kämpfen Künstler und Handwerker wunderbar miteinander, wenn wir nur diesen einen Zug von ihm überliefert erhalten hätten, würden wir uns doch ein falsches Bild machen. So begierig er sich nach Aufträgen zeigte, so unermüdlich war auch sein Fleiss und so vollständig sein Versenken in die Kunst und ihre Aufgaben. Dem Geschick seiner Hand zu Allem und Jedem durfte der mit Recht vertrauen, von dem gerühmt wurde, dass er die Alterthümer zu Rom nach blossem Augenmaasse mit mathematischer Richtigkeit verkleinert zeigte. Es war keine unedle Gier nach Geld in Ghirlandajo (schenkte er doch dem reichen Giovanni Tornabuoni eine wohlverdiente und ausdrücklich versprochene Belohnung von 200 Ducaten!) sondern ein brennender Ehrgeiz und ein drängendes Gefühl nach ununterbrochenen künstlerischer Wirksamkeit. Nur in steter Arbeit vermögen Talente gleich Ghirlandajo ihre Fähigkeiten zu den höchsten Kunstleistungen auszubilden. In seinem Sinne hatte er Recht, seinem Bruder David zu sagen: jetzt, da ich anfange mit Art und Umfang der Kunst bekannt zu werden, thut es mir leid, dass man mir nicht aufträgt den ganzen Umkreis der Mauern von Florenz mit Historien zu bemalen.“

Ghirlandajo muss in dieser Zeit auch verheirathet gewesen sein, wenigstens wird eines Sohnes Ridolfo gedacht. In seiner Werkstätte befanden sich zwei seiner Brüder, David und Benedetto Ghirlandajo, sein Schüler Bastiano Mainardi war mit einer Schwester Meister Domenicos verheirathet. David Ghirlandajo scheint das eigentlich Geschäftliche der grossen ausgebreiteten künstlerischen Thätigkeit geleitet zu haben, aus einigen Zügen geht hervor, dass er mit rührender Sorgfalt an seinem berühmten Bruder und Lehrer, dem Stolz der Familie und der Schüler hieng. So wird uns erzählt dass Domenico, David und Bastiano Mainardi zusammen im Kloster von Passignano arbeiteten, und hier neben andern Uebelständen, schlecht verköstigt wurden. Domenico war später angekommen, als sein Bruder und Schwager, was der gute David für sich selbst ertragen hatte, wollte er keineswegs für den Bruder dulden. „Am Abend kam, nach Vasaris Erzählung, der Gastmeister mit einem Brette, worauf Suppe und die allerabscheulichsten Pastetchen standen. Voll heftigen Zornes stiess David dem Mönch die Suppe um, warf das Brod vom Tische nach ihm und behandelte ihn so schlimm, dass er halb todt

nach der Zelle gebracht wurde. Dadurch entstand, wie sich denken lässt, ein arger Lärm; der Abt, der schon zu Bette lag, glaubte das Kloster stürze ein, sprang auf und fand den Mönch sehr übel zugerichtet. Er fieng an mit David zu zanken, doch Jener rief in Wuth „gehe mir aus den Augen, Domenicos Geschicklichkeit ist mehr werth, als alle Schweine von Aebten Deiner Art, die je in diesem Kloster gewesen sind.“ „Der Abt fühlte sich getroffen und trachtete von Stund an, sie als ehrenvolle Männer zu behandeln, die sie waren.“

Nicht selten übernahm Domenico Ghirlandajo Aufträge auch ausserhalb Florenz. In Lucca schuf er ein Altarbild, das „den heiligen Petrus und Paulus vor der Madonna stehend“ darstellte, im Dom zu Pisa verzierte er die Nische über dem Hauptaltar, in Gimignano, in Siena, in San Giusta bei Volterra, überall führten Domenico und seine Schüler ihren Pinsel. — In Florenz selbst entstanden in den Jahren zwischen 1480—1490 auch die besten Tafelbilder des Domenico, unter ihnen am meisten gerühmt zwei Darstellungen der „Anbetung der Könige“, von denen die eine in der Gallerie der Ufficien zu Florenz befindlich ist, welche auch das beste Bild der „Madonna“ von Ghirlandajo besitzt. Die grösste Stärke und Fähigkeit des Meisters war keineswegs in den Tafeln, welche er auf Bestellung lieferte, zu suchen, immer verlangte es ihn nach grossen Wandgemälden. Im Jahre 1485 hatte er einen Cyclus solcher in der Capelle Sassetti der florentinischen Kirche Santa Trinita vollendet. An drei Seitenwänden dieser Capelle stellte der Meister Wunder und Ereignisse vom Leben und Sterben des heiligen Franciscus dar. Das grösste und bedeutendste dieser Bilder war und ist „der Tod des heiligen Franz.“ Hier bewährte Ghirlandajo seine grosse und eigenthümliche Auffassungsweise. „Obwohl er sich streng an den herkömmlichen Entwurf hielt, so verglich er doch jeden einzelnen Theil mit den Erscheinungen des wirklichen Lebens, liess keine der Eigenthümlichkeiten des mönchischen, keinen der kirchlichen Gebräuche unbeachtet, nutzte die naive Unbehülflichkeit jugendlicher Novizen, die Lichtspiele der Kerzen, die Intension des Ausdrucks in den Köpfen älterer Mönche, die breiten Faltenmassen der malerischen Bekleidung der Söhne des heiligen Franz und Alles, was der Gegenstand nur immer zuliess, um seine Darstellung anziehend zu machen.“*) Die getreuste Beobachtung des Lebens und die daraus her-

*) *Rumohr*, a. a. O.

vorgehende Schärfe der Charakteristik, Lebendigkeit und Reichthum der Darstellung, sollten Domenico noch weiter und höher führen. In demselben Jahre 1485, wo nach der Inschrift die Gemälde der Trinitakirche beendet wurden, begann die Ausführung der grossen Wandbilder in der Chorkapelle der Kirche Santa Maria Novella.

Noch während seines Aufenthalts in Rom hatte Domenico Ghirlandajo die Bekanntschaft eines Mitgliedes der angesehenen florentinischen Familie Tornabuoni gemacht. Er überbrachte dem Florentiner Giovanni Tornabuoni Empfehlungen von dessem Vetter Francesco. Giovanni zeigte sich, mit dem Kunsteifer, der alle reichen florentinischen Bürger von damals beseelte, bereit, sich und seiner Familie durch Ghirlandajos Talent ein Ehrengedächtniss stiften zu lassen. Eben damals war die Chorcapelle von Santa Maria Novella mit Wandgemälden des Andrea Orcagna*) im völligen Verfall, die Farben durch Feuchtigkeit zerstört. Giovanni Tornabuoni wünschte diese Capelle neu herstellen zu lassen, fand aber anfänglich Widerstand bei der Familie Ricci, welche dieselbe gestiftet hatte, und obwohl zu arm sie wieder zu restauriren, doch ihr Wappen in keinem Falle zu verlieren wünschte. Giovanni überlistete die Familie durch einen doppelzüngigen Vertrag, in dem er sich verpflichtete die Capelle auf seine Kosten erneuern und dennoch das Wappen der Ricci am ehrenvollsten Platz der Capelle anbringen zu lassen. Nachgehend liess er das Wappen der Tornabuoni prunkend auf den Pfeilern, das der Ricci dagegen fast versteckt auf dem Tabernakel anbringen. Natürlich musste das angerufene Gericht entscheiden, dass der contractlich bedungene „ehrenvolle" Platz gewährt sei und die armen Ricci hatten das Nachsehen. Giovanni Tornabuoni scheint überhaupt ein Patron eigenthümlicher Art gewesen zu sein; er hatte mit Ghirlandajo ein Honorar von 1200 Ducaten für dessen Arbeiten und ein Geschenk von 200 Ducaten, im Falle die Bilder zu seiner vollen Zufriedenheit ausfielen, bedungen. Als der Meister im Jahre 1490 die Gemälde vollendet hatte, gestand Giovanni zwar zu, dass er die zweihundert Ducaten wohl verdient habe, dass es ihm aber lieber sein werde, wenn es bei dem eigentlichen Lohn der Arbeit sein Bewenden habe. Ghirlandajo liess ohne Widerrede das Geld fahren. Waren doch die Wandgemälde der ehemaligen Capelle Ricci die

*) S. das Leben dieses Künstlers. S. 27.

Krone seines Lebens, seines Künstlerthums, wie hätte er über sie feilschen und markten mögen!

Diese vollendetsten Werke Ghirlandajos stellen auf der rechten Wand in sieben Feldern die Geschichte der Maria, auf der linken in sieben Feldern das Leben Johannes des Täufers dar. Es braucht wohl kaum erinnert zu werden, dass diese kirchlichen Traditionen nur den äussern Anlass und Anhalt zu vollendet schönen, frischen Darstellungen aus dem Leben der unmittelbaren Gegenwart boten. „Die Vorgänge selbst sind in wenigen Figuren mit einfach grossen Zügen geschildert; überall haben sich die edlen Zeitgenossen des Meisters in reicher Anzahl als Zuschauer eingefunden, die Jungfrauen anmuthig und fein, die Madonnen bürgerlich gemüthlich, die Jünglinge schlank und elegant, die Männer voll Bedeutung und Charakter, lauter Prachtgestalten in freier menschlicher Würde. Das Florentiner Leben der damaligen Tage spiegelt sich hell und klar in diesen anziehenden Bildern!“*)

Das erste Bild der rechten Wand zeigt die Vertreibung des heiligen Joachim (des Gemahls der heiligen Anna, welche die Mutter der Madonna ist) aus dem Tempel. In grosser Schaar drängen sich die Gestalten, welche dem Heiligen Verachtung wegen seiner Kinderlosigkeit bezeugen um ihn; unbefangen hat Ghirlandajo auf diesem ersten Bilde die Bilder seines Lehrers Alesso Baldovinetto, seines Schwagers Mainardi, seines Bruders David und sein eignes angebracht. Im zweiten Felde, die Geburt der Madonna darstellend, ist ein vollständiges Stück häuslich florentinischen Lebens, eine Wochenstube, in welcher die heilige Anna zu Bett liegt, Frauen in der florentinischen Tracht die Madonna baden, oder sich sonst um die Wöchnerin und das Kind in anmuthiger Weise beschäftigt und besorgt zeigen. Es sind bekannte Schönheiten der Stadt Florenz, welche hier von Domenico dargestellt und von den Beschauern mit besonderer Freude wiedererkannt wurden. Das dritte Gemälde stellt einen Tempelgang der Madonna; das vierte dagegen die Vermählung derselben dar. Auch hier hat Ghirlandajo Züge einer florentinischen Hochzeit treulich gegeben und ganz naiv neben dem beglückten heiligen Joseph einige abgewiesene Freier, die ihrer Erbittrung und ihrem eifersüchtigen Zorn Luft machen, dem Bilde eingefügt. Im fünften Felde folgt die An-

*) *Lübke*, Grundriss der Kunstgeschichte. S. 507.

betung der drei Könige oder vielmehr der Heranzug derselben mit Pferden, Dromedaren und zahlreicher Dienerschaft, ein prächtiger Aufzug, zu dem im prächtigen Florenz viel Seitenstücke lebendig zu schauen waren. Das sechste Bild, den Kindermord des Herodes in beinahe dramatischer Energie vergegenwärtigend, wurde in allen seinen Einzelheiten besonders bewundert. In gedrängter Schaar stehen die unglücklichen Frauen von Betlehem, Krieger zu Fuss und zu Pferd, den Mordbefehl vollziehend, umgeben sie. Von leidenschaftlicher Gewalt ist jede Einzelheit des Bildes, so besonders die Gruppe des Kriegers, der ein Kind an seiner Brust erstickt, von der Mutter desselben aber an den Haaren zurückgerissen wird. — Im siebenten Felde, über den sechs anderen befindlich und von der Wölbung der Decke eingeschlossen, ist der Tod der Madonna mit der üblichen Umgebung von Heiligen und Engeln dargestellt.

Die sieben Bilder der gegenüber befindlichen Wand, „das Leben Johannes des Täufers" boten dem Maler wiederum reichen Anlass zu frischer Wiedergabe florentinischen Lebens. Gleich im ersten Felde „Zacharias im Tempel opfernd" galt es eine zahlreiche Versammlung darzustellen. Hier entledigte sich Ghirlandajo der Verpflichtung gegen die Familie Tornabuoni, deren Glieder lebensgetreu in den Umgebungen des Zacharias erschienen. Zugleich aber brachte der Meister die Portraitfiguren jener berühmten Gelehrten an, welche die Umgebung Lorenzos des Prächtigen bildeten: Marsilius Ficinus, Christoforus Landinus, Angelus Politianus und der Grieche Demetrius Chalcondylas. — Die beiden folgenden Gemälde „der Besuch der Maria bei der heiligen Elisabeth" und „die Geburt St. Johannis" geben wiederum reichen Anlass zur Einführung florentinischer Frauenschönheit. Vasari betont ausdrücklich, dass sich, unter den Begleiterinen der Maria, Ginevra Benci, damals eines der reizendsten Mädchen von Florenz, befinde. Auf dem vierten, fünften, sechsten Bilde sehen wir „das Erstaunen des Zacharias über die Geburt eines Sohnes", „die Predigt Johannes des Täufers" und „die Taufe Jesu". Im siebenten Felde, welches wiederum über den andern befindlich und von der Deckenwölbung eingeschlossen ist, folgt „das Gastmahl des Herodes und der Tanz der Herodias" — in der Hauptsache eine getreue Wiedergabe damaliger Festpracht und Festfreude.

In der Wölbung derselben Capelle wurden die vier Evangelisten, auf der Fensterwand Begebenheiten aus dem Leben des heiligen Dominicus

und Petrus Martyrs, sowie Schutzheilige der Stadt Florenz gemalt. Im Jahre 1490 waren alle diese umfassenden Arbeiten beendet, die Capelle wurde der allgemeinen Schaulust geöffnet, ganz Florenz strömte herzu, sich selbst und sein Leben in den Bildern Meister Domenicos wieder zu finden. Die Bewunderung für Ghirlandajos Leistungen scheint eine allgemeine gewesen zu sein und musste den Meister für mancherlei Seltsames und Unerhörtes, was sich derzeit in seiner Künstlerwerkstatt zutrug, entschädigen.

Manchen talentvollen Schüler hatte Ghirlandajo angezogen und gebildet. In den letzten Jahren machte ihm besonders der junge Granacci Freude. Am 1. April des Jahres 1488 aber brachte Messer Ludovico aus der angesehenen Familie der Buonarroti seinen dreizehnjährigen Sohn Michel Angelo, einen trotzigen Knaben, welcher die Malerkunst gegen Neigung und Wunsch der Seinigen erlernen wollte, zu den Meistern Domenico und David. Er schloss mit ihnen einen Lehrcontract auf drei Jahre und der junge Buonarroti wurde von Ghirlandajo unterwiesen. Domenico legte ihm Studienblätter vor, man nahm ihn zu Hülfe bei den Arbeiten in Santa Maria Novella. Aber Michel Angelos Talent war keines von den langsam reifenden. In den ersten Monaten zeichnete er das Gerüst zu den Wandgemälden in der Riccicapelle mit allen darauf befindlichen Personen und zwar so, dass Domenico erstaunt ausrief: der versteht mehr davon, als ich! Das Genie Michel Angelos erregte den Neid anderer Schüler, es gab Streit, Eifersüchteleien, selbst offene Feindseligkeiten. Am letzten Ende liess sich Buonarrotis Ueberlegenheit nicht mehr verkennen, er corrigirte die Vorlegeblätter seines berühmten Meisters. Es war menschlich, wenn auch eben nicht gross und edel, dass Domenico Ghirlandajo von einer Art Eifersucht ergriffen wurde. Rechtzeitig trat jetzt die Vermittlung Lorenzos von Medici ein, der den jungen Künstler noch vor Ablauf der drei Contractjahre in seinem Hause aufnahm.

Seine letzten Lebensjahre verbrachte Domenico Ghirlandajo vielfach ausserhalb Florenz. Auf Empfehlung Lorenzo Medicis war er von der Verwaltung des Doms zu Siena berufen worden, „die Façade dieses Bauwerks in Mosaik auszuführen.“ Gleichzeitig beauftragten ihn die Pisaner mit Arbeiten zur Verzierung ihres Domes. Ehe indess dieselben noch weit gediehen waren, fühlte sich Domenico Ghirlandajo von einem pest-

artigen Fieber ergriffen. Seine Brüder pflegten ihn mit aller Sorgfalt, die Tornabuoni erinnerten sich ihrer Verpflichtungen gegen den Künstler und übersendeten ihm eine Geldsumme — jetzt Alles zu spät. Schon nach fünf Tagen ward der Meister von der tückischen Krankheit hinweggerafft. Er stand noch im kräftigsten Mannesalter und die Klagen um seinen Verlust waren ebenso gerecht als aufrichtig. „Mit feierlichem Leichengepränge ward er in Santa Maria Novella beigesetzt, viele treffliche ausländische Meister schrieben an seine Hinterbliebenen, um seinen frühzeitigen Tod zu beklagen.“

Seine Brüder David und Benedetto, sowie sein Sohn Ridolfo vermochten ihn in der Kunst nicht zu erreichen. Neben seinen eignen Leistungen, die ihm dauernden Ruhm sicherten, blieb sein Name an den seines grössten Schülers Michel Angelo geknüpft, auf dem er freilich seiner ganzen Natur und Kunstweise nach keinen allzugrossen Einfluss gewinnen konnte.

Luca Signorelli.

1440—1521.

Unter den bedeutenden Künstlern, die am Ausgange des fünfzehnten bis zum Eingange des sechzehnten Jahrhunderts in Italien wirkten, nimmt Luca Signorelli von Cortona einen hohen Rang ein, er ist vielleicht der grösste Vorläufer jener gewaltigen Künstlertrias, welche die höchste Blüthezeit der italienischen Malerei bezeichnet. Mit Recht ist darauf hingewiesen worden, dass es von Luca Signorelli zu Lionardo da Vinci nur noch einiger Schritte bedurfte, dass der Meister von Cortona auf Michel Angelo und Rafael nicht unwesentlich eingewirkt hat. Nicht direct zu den florentinischen Künstlern des fünfzehnten Jahrhunderts gehörig, steht er doch durch langen Aufenthalt in der Medicäerstadt in einer äusserlichen, und durch mehr als eine Seite seiner Kunst in einem geistigen Verwandtschaftsverhältniss zu ihnen. Er schliesst in würdigster Weise die Reihe jener Künstlergestalten, welche wir seither zu schildern hatten. Er bildet den natürlichen Uebergang, um neben der floretinischen, jener zweiten

Malerschule zu gedenken, die unter dem Namen der umbrischen im fünfzehnten Jahrhundert ihre hohe Bedeutung behauptete und auch auf Luca Signorelli nicht ohne Einwirkung blieb.

Luca Signorelli war der Sohn des Egidio di Ventura Signorelli und im Jahre 1440 geboren. Er scheint seinen Vater früh verloren zu haben, wenigstens bemerkt Vasari im Leben seines Vorfahren, des Malers Lazzaro Vasari zu Arezzo,*) dessen Schwester die Frau Egidios und die Mutter Luca Signorellis war, dass der Knabe im Hause dieses Oheims, Lazzaro Vasari erzogen worden sei. Von diesem Maler wird uns berichtet, dass er dem Vergnügen ausserordentlich ergeben war und wenn wir späterhin zur Charakteristik Luca Signorellis hören, derselbe habe immer mehr wie ein Edelmann als wie ein Maler gelebt, so ist es gestattet anzunehmen, dass Lazzaro Vasari seine Sinnesart, seine Neigung zu Pracht und Freude, auf den von ihm erzogenen Knaben übertragen habe. Er erkannte übrigens frühzeitig das auf die Kunst hinstrebende Talent desselben und liess demnach von dem in Arezzo weilenden Meister Pietro della Francesca**) den jungen Luca unterrichten. Allerdings muss derselbe neben dem Unterricht seines Meisters auch andern Einflüssen frühzeitig zugänglich gewesen sein, italienische Biographen gaben ihm den Maler Matteo von Siena zum Lehrer und man hat selbst einige direct der umbrischen Schule angehörige Meister genannt, denen Luca Signorelli seine Bildung verdanken solle. In dem damaligen lebendigen Künstlertreiben, bei dem Wanderleben, das viele der toskanischen Maler führten, ist es gar nicht in Abrede zu stellen, dass Luca Signorelli verschiedene Meister gehabt haben kann. Aber eben so sicher bedurfte ein Geist, welcher so reich angelegt war, wie der des jungen Signorelli überall nicht der unmittelbaren Lehre und Unterweisung. Die Bilder der Florentiner wie der Umbrier waren in allen Kirchen, Klöstern und Schlössern Toskanas verbreitet, und eine besonders bevorzugte Natur konnte frühzeitig die Berechtigung beider Schulen begreifen und, sei es bewusst, sei es instinctiv, Elemente von beiden in sich aufnehmen. So gelangte er zu jener Eigenthümlichkeit, welche einer seiner Beurtheiler***) dahin feststellt, dass Luca Sig-

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. II. Band. I. Abtheilung. S. 127.

**) Auch Pietro di Borgo S. Sepolcro genannt.

***) *Waagen*, Andrea Mantegna und Luca Signorelli. Raumer, historisches Taschenbuch. Jahrgang 1850. S. 561.

norelli von den Florentinern sich die freie lebendige Darstellung nach der Natur, von den Umbriern die tiefe Auffassung religiöser Aufgaben aneignete. „Mit grossem Erfolg bemühte er sich daher, den vorgestellten Gegenständen die ihnen zukommende Rundung zu ertheilen, besonders aber war er der Erste im mittlern Italien, welcher ausser dem Gesicht auch den Körper in allen Theilen mit gründlicher Kenntniss und mit Freiheit in den verschiedensten Lagen und Wendungen zu seinen Absichten zu gebrauchen wusste. Seine nackten Figuren, welche von einem gründlichen anatomischen Studium zeugen, übertrafen an grossartiger Vereinfachung der Formen, an Lebendigkeit und Kühnheit der Bewegungen Alles, was man bis dahin gesehen hatte. That er es nun in diesen Stücken mit Ausnahme des Lionardo da Vinci allen gleichzeitigen Florentinern zuvor, so war er zugleich zugleich den sämmtlichen gleichzeitigen umbrischen Meistern an Kraft und Reichthum der Erfindung weit überlegen. Mit jenem Ausdruck der stillen beseligenden Heiligung des Gemüths, des innigen Sehnens und Schmachtens nach dem Höchsten, worin diese Schule nicht ihres Gleichen hat, verbindet er in einem seltenen Maase den Ausdruck des leidenschaftlichsten, in allen seinen Tiefen aufgeregten Lebens und der augenblicklichsten Bewegung.“

Diese Vorzüge, welche sich bereits in den Jugendbildern Luca Signorellis geltend machten, verschafften ihm bald einen bedeutenden Ruf und eine Geltung, welche bei der grossen Anzahl tüchtiger Künstler in jenen Tagen nicht eben leicht zu erlangen war.

Um 1472, also im dreiunddreissigsten Lebensjahr Signorellis wurde er beauftragt eine Capelle der heiligen Barbara zu Arezzo mit Frescobildern zu verzieren. Daneben liefen Aufträge zu kleinen Altartafeln, zu Processionsfahnen und ansehnlichen Arbeiten, woraus klar hervorgeht wie unbefangen die Meister jener Tage ihre Kunst in Beziehungen zum Leben und seinen künstlerischen Bedürfnissen setzten. Von diesen früheren Werken Signorellis ist uns nichts erhalten worden. Jedenfalls waren sie schon zahlreich und bedeutend genug, um gegen das Ende der siebziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts den Maler jener Meisterschaar beizugesellen, welche Sixtus IV. zur malerischen Ausschmückung der nach ihm benannten Capelle nach Rom berief. Hier fand sich Luca Signorelli mit Ghirlandajo und Perugino zusammen und übernahm die Ausführung zweier Wandbilder aus der Geschichte des Moses. Das erste

derselben stellte „Moses mit seiner Frau Ziporah auf der Rückkehr nach Aegypten vom Engel des Herrn mit dem Schwert bedroht" dar, das zweite war ein Doppelbild, das im Vordergrunde „Moses, den Israeliten die Gesetztafeln übergebend und den Josua als seinen Nachfolger segnend" im Hintergrund aber den „Tod des Moses" zur Anschauung brachte. In Beiden ist die Fülle des Lebens zu bewundern, im ersteren entzücken besonders schöne Frauengestalten, im Tod des Moses die anmuthige Figur eines nackten Jünglings. —

Luca Signorelli scheint sich nach Vollendung dieser Bilder nach Perugia begeben zu haben, wo er für den Bischof Jacopo Vanucci, der aus Cortona gebürtig war, eine Altartafel malte, auf welcher sich die Madonna mit dem Kinde, umgeben von den Heiligen: Onuphrius, Johannes dem Täufer, Herculanus und Stephanus befand. Am Fusse des Throns ein lautenspielender Engel, neben dem sich die Jahrzahl 1485 findet, so dass wir wenigstens für dies Bild uns einer bestimmten Zeitangabe erfreuen. In den folgenden Jahren schuf Luca Signorelli auf fortwährenden künstlerischen Wanderungen eine Reihe von Altarbildern in Tempera und Oel, auch einige Wandgemälde in Siena, Cortona, Volterra, Cita di Castella, Castiglione Aretino, in verschiedenen Klöstern Toscanas und der umbrischen Mark. Dann erst wandte sich der Meister nach Florenz, um hier, im Mittelpunkt der italienischen Kunst, Meister und Kunstwerke kennen zu lernen und im Wetteifer mit ihnen die eigne Kraft zu bethätigen.

Luca Signorelli konnte nicht in Florenz verweilen, ohne dem Hause und den Kreisen der Medicäer näher zu treten. Er war in seinen Lebensgewohnheiten stets auch äusserlich vornehm erschienen, kleidete sich prächtig, pflegte nur seidene Gewänder zu tragen,*) hatte Diener und liebte es nie, mit dem Gelde, das ihm sein Pinsel erwarb, in irgend einer Weise zu kargen. Auch darin dürfen wir ein Zeichen für die Art seines Lebens erblicken, dass er die ersten von ihm in Florenz gemalten Bilder, an Lorenzo von Medici verschenkte. Das erlauchte Haupt der Republik Florenz war freilich von Niemand an Freigebigkeit zu übertreffen, noch zu erreichen, und der Künstler hatte sicher nicht nöthig zu bereuen, dass er für eine (verloren gegangne) mythologische

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. II. Band. II. Abth. S. 138.

Darstellung und für ein Bild der „Madonna mit zwei kleinen Propheten", welches sich gegenwärtig in der Gallerie der Ufficien befindet, keine directe Forderung an Lorenzo den Prächtigen gestellt hatte. — Im Ganzen mögen wir uns vorstellen, dass der Künstler in Florenz glückliche Tage verlebt und bei den Medicäerfesten durch den Anstand und die Feinheit seiner Sitte noch viel anders geglänzt habe, als durch den Reichthum seiner Gewänder. Er malte übrigens während dieser Tage ein zweites Madonnenbild für den Rathssaal der Guelfischen Partei, welches gegenwärtig gleichfalls in der florentinischen Gallerie aufbewahrt wird. —

Schon vor seinem Aufenthalt zu Florenz, zwischen diesem und den spätern Arbeiten zu Siena, Orvieto, Chiusuri, hatte sich Luca Signorelli in seiner Vaterstadt Cortona häuslich niedergelassen. Seine Familiengeschichte ist uns unbekannt, bis auf eine in italienischer und deutscher Sprache mannichfach besungene Anekdote. Einer der Söhne Luca Signorellis wurde zu Cortona ermordet. Der Todte war besonders anmuthiger Erscheinung und der Liebling des Meisters gewesen. Signorelli liess die Leiche zu sich bringen, sie entkleiden und begann „mit grösster Seelenstärke ohne eine Thräne zu vergiessen" das Bildniss des todten Sohnes zu malen, „damit er, so oft er wolle, durch seiner eigenen Hände Arbeit das schauen könne, was die Natur ihm gegeben, ein feindlich Schicksal aber geraubt hatte."

Von Cortona aus sandte Luca Signorelli verschiedne seiner Bilder nach kleinern Städten und Klöstern. Sein Ruf war täglich im Wachsen, eine Anzahl Schüler sammelte sich auch um ihn, und binnen kurzer Zeit sollte er Gelegenheit erhalten, sich wieder in Arbeiten des höchsten Styles zu bethätigen. Sein bedeutendstes Werk für die Vaterstadt, ein Abendmahl (in dem Chor des Doms), wurde erst viel später ausgeführt.

Zuvorderst sah sich Luca Signorelli nach Siena berufen. Diese kleine Republik hatte im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts so viele Zerrüttungen und innere Wirren zu bestehen, dass einer ihrer berühmtesten Söhne*) mit einem wahren Stossseufzer auf die beglückten deutschen Reichsstädte hinzublicken vermochte. Jetzt am Ausgang des Jahrhunderts stand Pandolfo Petrucci an der Spitze des Staates, ein Mann, dessen Klugheit und Kunstsinn ihn befähigten, in Siena nicht ganz ungeschickt den

*) Aeneas Sylvius.

Lorenzo von Medici zu copiren und sich sogar dessen Beinamen „il Magnifico“ zu erwerben. Er beschloss seinen Palast zu Siena in prächtiger Weise ausschmücken zu lassen und Luca Signorelli erhielt durch ihn Gelegenheit sich in geschichtlichen und allegorischen Darstellungen aus weltlichem Gebiet zu versuchen. In den Jahren 1497 und 1498 malte er an den Wänden eines Zimmers „die Entdeckung der Eselsohren des Midas“, „ein Bachanal“, „die Ermordung des Orpheus“, „die Flucht des Aeneas“, Lucretia von Collatinus und Tarquinius am Webstuhle besucht“, „Coriolan von seiner Frau und Mutter besiegt“, „einen Feldherrn mit Gefangenen“ und einen „Triumph der Keuschheit“ nach einem Gedicht Petrarcas. „Die fünf letzten noch vorhandenen Gemälde sind ebenso geistreich und so ganz im Sinne der Aufgaben erfasst, als im Einzelnen voll der lebendigsten Motive, schöner Formen und von trefflicher Färbung und Behandlung.“*) Auch die erhaltnen Bilder aus dem Palast Petrucci befinden sich nicht mehr am Orte ihrer ursprünglichen Bestimmung, „die Flucht des Aeneas“ wird von der Akademie zu Siena aufbewahrt. In diesem lebendigen Bilde sehen wir im Hintergrund das brennende Ilion, im Mittelgrund verfolgende Hellenen, im Vordergrund endlich den Aeneas mit seiner Familie. Der greise Anchises trägt die Penaten seines Hauses, er und Kreusa schauen schmerzvoll nach der zerstörten Heimath zurück, während der junge Ascanius rührende Bekümmerniss um das Schicksal der Seinen zeigt. — Unter den andern vier Bildern, welche nach Paris gelangt sind, zeichnet sich der „Triumph der Keuschheit“ als besonders anmuthige Allegorie aus. Amor, als schöner Jüngling wird von Jungfrauen eingeführt, die ihm seine Flügel beschnitten haben und deren eine im Begriff ist, den gefahrdrohenden Bogen zu zerbrechen. Im Hintergrund naht die Gestalt der Keuscheit auf einem von Einhörnern gezogenen Triumphwagen.

Luca Signorellis Ruhm war nach diesen Bildern unbestritten. Damals nannte ihn auch Giovanni Santi zu Urbino, Rafaels Vater in seiner Reimchronik und pries ihn als „den Cortonesen Luca von wundersamen Geist und Genius.“ Und wenige Zeit später im Jahre 1499 schloss die Domverwaltung zu Orvieto mit dem Meister einen künstlerischen Contract, der ihm sofort wieder zu neuen und gewaltigen Leistungen den Weg eröffnete.

*) *Waagen*, Andrea Mantegna und Luca Signorelli. A. a. O. S. 575.

In der Madonnencapelle (di St. Brizio) des Doms zu Orvieto hatte um das Jahr 1447, Fiesole, der Engelbruder, einige Frescobilder ausgeführt.*) In der Hauptsache aber war diese grosse und geräumige Capelle noch ohne künstlerischen Schmuck und die Domverwaltung beauftragte „den Meister Lucas von Cortona, den berühmtesten Maler in ganz Italien, wie man sagt und wie auch durch seine Meisterschaft an mehreren Orten erhellt," zunächst die von Fiesole leer gelassenen Gewölbefelder und im folgenden Jahre auch die grossen Wandflächen der Capelle mit seinen Gemälden zu zieren. Der Contract Signorellis und der ehrenwerthen Orvietaner hat sich erhalten und legt, wie beinahe alle Documente jener Tage, Zeugniss für die einfachen Verhältnisse und die selbstverständliche Betonung des beiderseitigen Vortheils ab. Die Domverwaltung zahlte dem Meister nicht mehr als 780 Ducati (gegen 1100 Thaler) für seine umfassenden Arbeiten. So fand es Luca Signorelli, derselbe Künstler, welcher überall einem Edelmann glich, durchaus nicht unter seiner Würde sich monatlich ein bestimmtes Quantum von Getreide und Wein zu bedingen, für sich und einen seiner Schüler, der ihm bei der Arbeit beistehen sollte, ein Bett in Anspruch zu nehmen und sich die freie Lieferung zweier theuren und vielgebrauchten Farben, des Goldes und Ultramarins, zu sichern. Als diese Vorbedingungen erledigt waren, begann Luca Signorelli die grosse umfassende Arbeit und führte dieselbe in der Zeit von etwa drei Jahren, vom Mai 1499 bis zum Ende des Jahres 1501 zu Ende.

Signorellis Darstellungen in den Feldern des Gewölbes schlossen sich an die des Engelbruders an. Dieser hatte Christus von Engeln umgeben und eine Gruppe von Propheten gemalt, Signorelli brachte in den übrigen Feldern des ersten Gewölbes die Apostel und eine Schaar von Engeln, mit dem Kreuz und den Werkzeugen der Passion an. Das zweite Gewölbe ward in ähnlicher Weise mit den vier Gruppen der Patriarchen, der Kirchenväter, der Märtyrer und der keuschen Jungfrauen gefüllt. An den Fenstern sieht man die Erzengel Michael, Rafael, Gabriel und musicirende Engel. An der Fensterwand rechts malte Signorelli Verdammte, welche von Teufeln der Verdammniss entgegengetrieben werden, während an der linken Fensterwand Selige unter Engelmusik zum Himmel empor-

*) S. Fra Giovanni von Fiesole. S. 48.

schweben. An diese Bilder reihten sich rechts „die Auferstehung der Todten", ein gewaltiges Bild mit reichster Fülle des Lebens und der Vorstellung. Die Engel rufen mit Posaunen zum jüngsten Gericht, Gerippe tauchen aus den Gräbern empor, andere haben die Gestalt, die sie auf Erden trugen, schon wieder erlangt, ehemalig Verbundene erkennen sich bereits, auf vielen Gesichtern drückt sich die Furcht vor der ewigen Verdammniss oder gläubiges Hoffen auf die Seligkeit aus. Dicht neben der „Auferstehung der Todten" wurde das Bild der „Hölle" gemalt, in der äussern Eintheilung nicht mehr nach der Vorstellung des Dante, aber mit grosser Kraft der Phantasie und einem unendlichen Reichthum der Gruppen. Die Teufel, welche ihre Beute in die Flammen des ewigbrennenden Feuers schleudern, die Opfer selbst, gaben Signorelli Gelegenheit, seine ganze Meisterschaft in der Wiedergabe des menschlichen Körpers, in bewunderungswürdigen Verkürzungen, zu entfalten. — Mit beinahe noch grösserer Gewalt, jedenfalls mit ebenso mächtigem Geist und sicherm Ausdrucksvermögen, stellte der Maler in einem dritten Bild (auf der gegenüberliegenden Wand) „das Walten des Antichrists auf Erden" dar. Durch Wunder und Worte verlockt der Teufel die Menschen, die Gerechten und Heiligen werden auf dämonische Einflüstrung getödtet. — Der Maler selbst brachte sein Bild auf dieser merkwürdigen Composition an, als das eines schmerzerfüllten Beobachters der vom Antichrist verursachten Unthaten. — Das vierte grosse Gemälde entfaltete „die Herrlichkeit des Paradieses." Engel schweben hernieder, um den Begnadigten Blumen zu streuen, sie mit Kronen zu schmücken, während andere Himmlische, auf Wolken ruhend, ihren musikalischen Instrumenten Töne entlocken. Die ganze Ausführung dieser Bilder ist von ebenso grosser Anmuth und Lieblichkeit, als die der andern Gemälde von drastischer Grösse und Gewalt. Sowohl Rafael als Michel Angelo haben an diesen grössten Werken Luca Signorellis zu lernen vermocht und der Letztre hegte Zeit seines Lebens eine ausgesprochene Vorliebe für den Meister von Cortona.

Nach Vollendung der Arbeiten für den Dom zu Orvieto wendete sich der Künstler nach seiner Heimathstadt Cortona zurück. Ruhe gönnte er sich auch jetzt nicht, in die folgenden Jahre fiel die Ausführung neuer Wandgemälde für den Kreuzgang des Klosterhofs von Monte Oliveto maggiore bei Siena. Die Scenen aus dem Leben des heiligen Benedictus, welche er daselbst darstellte, werden wenigstens von einzelnen

Beurtheilern zu seinen vorzüglichsten Arbeiten gerechnet,*) jedenfalls war Signorellis Genius vom Alter und einer gewissen Erschöpfung nicht ganz zu verscheuchen. Zeugniss dafür giebt noch im Jahr 1512 ein grosses Altarbild für Cortona, das schon erwähnte „Abendmahl" welches mit Recht „ein feierlich schönes Bild" genannt worden ist.**) Als besonders charakteristisches und glückliches Motiv dieses Bildes hob schon Vasari hervor, dass der Verräther Judas, in jedem Augenblick von der Regung des Geizes und der Habsucht erfasst, die empfangne Hostie in seinen Beutel steckt.

Luca Signorelli erreichte bei fortwährender Thätigkeit, im Genuss grosser Anerkennung und vieler Ehren ein hohes Alter. In seinen letzten Lebensjahren sah ihn der Verfasser des Lebens der Maler, sein ältester Biograph Giorgio Vasari zu Arezzo und schilderte ihn als einen freundlichen liebenswürdigen Alten, der mit grosser Theilnahme sich nach den Studien seines achtjährigen Vetters erkundigte und ihm fleissiges Zeichnen anempfahl. Die letzte Reise Signorellis war durch einige Altartafeln, die er für Arezzo gemalt hatte und deren Aufstellung er persönlich zu sehen wünschte, veranlasst worden. Von Verwandten und Freunden ehrenvoll geleitet, kehrte der greise Maler zur wohlverdienten Ruhe nach Cortona zurück. Er war von der Gicht gelähmt, versuchte aber in seinem letzten Lebensjahre doch ein Freskogemälde für den Palast des Silvio Passerini, Cardinals von Cortona, auszuführen. Ehe er mit dieser Arbeit vorgeschritten war, überraschte ihn der Tod im Jahre 1521. Er hinterliess einen Sohn Antonio, der sich gleichfalls der Kunst widmete, ohne indessen seinem Vater gleichzukommen.

Mit Luca Signorelli schliesst, wie gesagt, die Reihe der Maler, welche in der Hauptsache der florentinischen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts angehören. Zwischen den Florentinern und Umbriern ist er eine grosse selbständige Erscheinung, eine von den wenigen, welche die eigene Kraft zu höchsten und herrlichsten Leistungen zu steigern vermochten, darum ein bewundernswerther Vorläufer und Verkünder Lionardos, Rafaels und Michel Angelos.

---

*) *Rumohr*, ItalienischeForschungen. II. Theil. S. 387.

**) *Kugler*, Handbuch der Kunstgeschichte. S. 74.

Die Künstler in Norditalien.

Während desselben fünfzehnten Jahrhunderts, in welchem die künstlerische Hegemonie von Florenz vollkommen unbestritten war, regte sich gleichwohl in ganz Italien Keim und Trieb neuer Bildungen, neuen Lebens. Auch ausserhalb der Arnostadt sind in dieser Zeit grosse Künstlergestalten thätig und wirksam. Im Beginne des vierzehnten Jahrhunderts war Giotto nach Padua berufen worden, um daselbst Wandgemälde zu schaffen, jetzt gieng aus diesem Padua eine selbständige Malerschule hervor. So günstig wie in Florenz gestalteten sich freilich die Dinge für die Kunst in Norditalien nicht. Abgesehen von Venedig, welches seine völlig gesonderte eigenthümliche künstlerische Entwicklung aufzuweisen hat, gab es in Norditalien kein grosses gewaltiges Staats- und Volksleben, wie in Florenz. Eine Universität wie Padua, ward zur Wiege der neuen norditalienischen Kunst, die kleinen Dynasten der Lombardei und aller nördlichen Landschaften liessen es an einem gewissen Kunstsinn nicht fehlen, förderten manches, konnten aber dennoch nicht mit den Medicäern verglichen werden.

Die ursprüngliche Weise der norditalischen Kunst war einer gewissen anmuthigen Weichheit nicht fremd. Gleichwohl entstand gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts eine völlig entgegengesetzte Richtung, deren Grundlage das Studium der Antike bildete. Die bedeutendste Künstlererscheinung Norditaliens ist der Paduaner *Andrea Mantegna*, in seinem Leben und in seinen Werken ist gleichsam eine vollständige Zusammenfassung der Entwicklung und der Leistungen jener Künstlergruppe enthalten, welcher ausser dem Lehrer Mantegnas *Squarcione*

(1394—1474) dem Meister selbst, noch *Melozzo da Forli* und die Lombarden *Bartolomeo Suardi* (Bramantino) und *Ambrogio Fessano* (Borgognone) sämmtlich gegen Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts lebend, angehörten.

Andrea Mantegna.

1431—1506.

Andrea Mantegna wurde im Jahre 1431 in der Umgegend von Padua geboren. Wenn Vasari über des Künstlers Jugendverhältnisse genauer unterrichtet war, als über dessen Geburtsort (er liess Mantegna bei Mantua das Licht der Welt erblicken,*) so hätte der Knabe Andrea, ebenso wie einst Giotto von Bondone oder Castagno, die Heerden gehütet und bei dieser Beschäftigung seinen ersten instinctiven Kunstversuchen obgelegen. Nicht allzuspät kann Andrea Mantegna nach Padua gelangt sein, wo damals Francesco Squarcione als Künstler geehrt wurde. „Squarcione zeigte in seinen Lebensverhältnissen eine auffallende Aehnlichkeit mit dem grossen Maler Rubens. Als der Sohn eines angesehenen und reichen Mannes, des Kanzlers von Giovanni da Carrara, dem Herrn von Padua, genoss er einer sorgfältigen Erziehung und des Vortheils, sein Talent zur Malerei, welches sich schon von Kindheit an bei ihm geäussert hatte, durch Reisen auszubilden. Zuerst ging er nach Griechenland, woselbst er auch viele Inseln besuchte, dann bereiste er ganz Italien. Ueberall zeichnete er Ansichten und sonstige ihn ansprechende Gegenstände und machte sich durch sein Talent und eine anziehende Persönlichkeit bei vielen ausgezeichneten Männern beliebt. Endlich nach Hause zurückgekehrt, eröffnete er in Padua eine Werkstatt. Durch eine grosse Zahl von Zeichnungen, von Gemälden und ganz besonders von antiken Sculpturen, welche darin zum Studium dienten, sowie durch eine glückliche Gabe zu lehren, fand diese Werkstatt bald einen so fleissigen Zuspruch, dass die Zahl seiner Schüler allmählig auf 137 anwuchs. Er ward durch diese Schule so berühmt, dass er Besuche von den ausgezeichnetsten Personen, von Cardinälen und sonstigen Prälaten, selbst vom heiligen Ber-

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. II. Band. II. Abth. S. 281.

nardin erhielt. Sogar Kaiser Friedrich III. soll ihn, als er durch Padua reiste, besucht haben. Mit dem Patriarchen von Aquileja aber stand er auf einem vertrauten Fusse. Als ausübender Künstler hat er dagegen, im Verhältniss zu einer Lebensdauer von 80 Jahren nur wenig hervorgebracht.“*) Mantegna genoss nun den Unterricht und eine Art väterlicher Theilnahme dieses Meisters, fand bei demselben mehrere talentreiche Mitschüler, unter andern Marco Zoppo aus Bologna und Niccolo Pizzolo aus Padua. Wichtig für seine Entwicklung wurde der Studiengang, welchen ihn Squarcione einschlagen liess. Er konnte nach Gypsabgüssen von Antiken zeichnen, welche der Meister von Padua, aus Rom und Florenz kommen liess, und dadurch wurde eine Neigung zu plastischer Bestimmtheit und Schärfe in Mantegna erweckt, welche eine Zeitlang sogar einseitig überwog. Seine Fortschritte waren ausserordentlich rasche, 1448, also in seinem siebzehnten Lebensjahre malte er ein Altarbild für S. Sofia zu Padua, in den nächstfolgenden Jahren entstanden verschiedne weitre Altarbilder, von denen eines in zwei Reihen und zwölf Abtheilungen „Christus im Grabe, daneben Johannes und Maria“, sowie einige Heilige darstellend, in der Brera zu Mailand und ein andres „die heilige Euphemia in einer mit Fruchtgehängen geschmückten Nische stehend“, im königlichen Museum zu Neapel aufbewahrt worden ist. Um das Jahr 1457 wendeten sich die Eremitaner zu Padua mit dem Ersuchen an Squarcione, eine dem heiligen Christoph gewidmete Kapelle ihrer Kirche mit Wandgemälden schmücken zu lassen. Squarcione betraute mit diesem Auftrag Andrea Mantegna und den schon oben erwähnten Niccolo Pizzolo, welcher ein kecker, lebensübermüthiger Gesell gewesen zu sein scheint. Er fand am ritterlichen Waffenspiel grösseres Gefallen, als an der Kunst, führte statt des Pinsels lieber das Schwert in den Händen, hatte Händel mit aller Welt und wurde, was in jener Zeit noch nicht allzuselten vorkam, eines Tages meuchlings überfallen und erschlagen. Wir können uns vorstellen, dass der junge Mantegna den Verlust eines guten Genossen, seines Mitarbeiters bei dem begonnenen grössern Werke mit tiefem Schmerz aufgenommen und empfunden hat. Das Leben brachte ihm frühzeitig seine bittern Erfahrungen, die freilich in eben dieser Zeit von den süssesten und lieblichsten wieder ausgeglichen wurden. Im Jahre

*) *Waagen*, „Andrea Mantegna und Luca Signorelli“, in Raumer, Historisches Taschenbuch. Jahrgang 1850.

1459, während Andrea noch fleissig mit den Frescomalereien der Eremitanercapelle beschäftigt war, die er nun allein zu vollenden hatte, kam der venetianische Maler Jacopo Bellini nach Padua, um in der Kirche des heiligen Antonius eine Altartafel zu malen. Derselbe war von seiner Familie begleitet und seine Tochter Niccolosia, welche Mantegna kennen lernte, machte dem jungen Schüler Squarciones solchen Eindruck, dass er darüber eine alte Künstlerfeindschaft zwischen Bellini und seinem Lehrer vergass. Er warb um die Geliebte und gern gab der venetianische Maler dem vielversprechenden jungen Manne die Tochter zum Weibe. Diesen Liebesgewinn erkaufte Mantegna mit dem Verlust der Freundschaft Squarciones. Mit einer nicht selten vorkommenden Ungerechtigkeit glaubte sich derselbe durch die Familienverbindung seines Schülers mit den Bellinis verletzt. Zunächst sprach sich sein Zorn in bitterer und herber Beurtheilung derselben Gemälde aus, für welche er Mantegna einige Jahre zuvor besonders empfohlen hatte. „Er sagte dies Werk tauge gar nichts, denn Andrea habe dabei die antiken Marmorarbeiten nachgeahmt, an denen man die Kunst der Malerei nicht vollkommen erlernen könne; der Stein habe immer Härten und nicht die zarte Weichheit des Fleisches und der Gegenstände der Natur, die sich biegen und verschieden bewegen, viel besser würde Andrea gethan haben und jene Figuren würden weit vollkommener geworden sein, wenn er ihnen die Farbe des Marmors anstatt jener vielfachen Naturfarben gegeben hätte, da sie nicht lebenden Gestalten, sondern antiken Marmorstatuen oder ähnlichen Dingen glichen.“

Die Beurtheilung der Arbeiten Mantegnas war um so auffälliger, als Squarcione selbst den jungen Maler zur Nachahmung der Antike hingedrängt hatte; aber so peinlich sie auch Mantegna berühren mochte, so blieb doch eine gewisse Wahrheit unverkennbar. Von den Wandbildern der Capelle ist besonders „die Heilung eines Gichtbrüchigen durch den heiligen Jacobus“ in ersterer antikisirender Weise gemalt, welche aus Squarciones Schule stammend, jetzt von Squarcione so bitter verworfen wurde. Schon „die Enthauptung des heiligen Jacobus“ die gleichzeitig vollendet war, verdiente weniger Tadel. Man pflegt anzunehmen, dass Andrea Mantegna bei den letzten Bildern, welche er in der Capelle der Eremitaner auszuführen hatte, den Tadel seines sonstigen Lehrers beachtete. Mit eigenem Naturstudium und unter dem Beirath seines Schwie-

gervaters gelang es ihm, seinem „Martyrium des heiligen Christoph“ und „Tod des heiligen Christoph“ eine mehr malerische Anordnung und Ausführung zu geben, so dass Vasari mit Recht bemerkt, die herbe Kritik Squarciones habe Mantegna vielen Nutzen gebracht. Uebrigens behielt der Maler für das Studium der Antike eine ausgesprochene Vorliebe, die sich in zahlreichen Handzeichnungen nach griechischen und römischen Sculpturen, sowie in einer gewissen Formschärfe auch seiner weiteren Bilder bethätigte.

Die Bilder Mantegnas in der Christophscapelle zu Padua sind ausser den beiden schon genannten noch drei Darstellungen aus der Geschichte des heiligen Jacobus. So bezeichnen sämmtliche fünf Bilder „die Berufung des Jacobus zum Apostel“; „die Predigt des Jacobus zum Volke“; „die Taufe des Hermogenes“; „Jacobus vor Herodes Agrippa“; die (eben erwähnte) „Heilung eines Gichtbrüchigen“ und „die Hinrichtung des Jacobus.“ Neben dem künstlerischen Interesse, welches das letztre Bild einflösst und das sich hauptsächlich auf die mit Recht bewunderte schöne Gestalt eines Ritters wendet, darf nicht unerwähnt bleiben, dass hier der Märtyrapostel unter einer Art Guillotine liegt, so dass wir annehmen Mantegna sei aus eigner Anschauung mit diesem Todesinstrument bekannt gewesen. — Von den weiterhin in der Kapelle vorhandenen fünf Bildern aus dem Leben des heiligen Christoph, hat Andrea Mantegna nur die beiden genannten ausgeführt, die drei übrigen sind von andern Schülern Squarciones gemalt worden. Das „Martyrium des heiligen Christoph“ stellt denselben nackend, als Zielscheibe für Bogenschützen dar, deren Pfeile von ihm weg auf seine Verfolger prallen. In den Gestalten dieser Bogenschützen offenbart sich grosse Anmuth und Lebendigkeit. Der „Tod des heiligen Christoph“ sollte vielmehr „die Leiche des Heiligen“ heissen, denn dies Bild stellt die vergeblichen Anstrengungen der Henker dar, den gewaltigen Körper des Enthaupteten bei Seite zu schaffen. Auch auf diesem letzten Gemälde wurden zwei schöne Ritterfiguren als das Trefflichste gerühmt. In allen seinen Wandgemälden copirte Mantegna auch bekannte Persönlichkeiten, in einem wohlbeleibten Lanzknechte erkennen wir seinen Lehrer Squarcione, in einem andern Soldaten neben dem heiligen Jacobus aber den jugendlichen Meister selbst.

Als die Bilder bei den Eremitanern vollendet waren (1460), wurde es für den Letztern fast nothwendig, Padua zu verlassen. Seine feind-

selige Stellung zu Squarcione würde ihm jeden Weg erschwert haben. Doch war für Mantegna der künstlerische Erwerb nöthig, seine junge Gattin beschenkte ihn mit Söhnen und so zog er mit seiner Familie nach Verona hinüber, wo er die nächsten Jahre seines Lebens in steter künstlerischer Beschäftigung zubrachte. Aus einem Schreiben, welches in viel spätrer Zeit ein Sohn Mantegnas an die Gonzagen von Mantua richtete und worin er sich auf eine fünfzigjährige Dienstzeit seines Vaters berief, hat man zwar folgern wollen, dass Meister Andrea bereits zu dieser Zeit im Dienste der genannten Herrscherfamilie gestanden habe. Dafür sind indessen geringe Wahrscheinlichkeiten, für Mantegnas mehrjährigen Aufenthalt in Verona aber vielfache Beweise vorhanden. Er erhielt hier, bei wachsendem Künstlerruf, mehrere bedeutende Aufträge. In den Jahren zwischen 1461 und 1468 wurden zwei grosse Altartafeln für die Kirchen S. Maria del Organo und St. Zeno vollendet. Die letztere bestand ehedem aus sechs Tafeln, von denen sich nur drei noch an Ort und Stelle befinden. „Die mittlere zeigt die Madonna auf dem Throne, das Kind stehend auf dem Schoose haltend, zu beiden Seiten singende und musicirende Engel; auf jeder der beiden Seitentafeln befinden sich vier Heilige. Der Hintergrund ist ein Rosengarten, von einer reichen Architectur umschlossen, an welcher Fruchtgewinde hangen. — Die untern verloren gegangenen Tafeln stellten das Gebet am Oelberg, die Kreuzigung und Auferstehung dar.“*) — Auch nach auswärts hin sendete Mantegna einige Bilder, von denen Vasari besonders eine Madonna mit singenden Engeln zur Seite, ausgeführt für den Abt von Fiesole, einem Verwandten des Malers, rühmte.

Nach einigen Annahmen schon während der in Verona verbrachten Zeit und jedenfalls um das Jahr 1468, knüpfte Andrea Mantegna eine Verbindung an, welche für sein ganzes Leben entscheidend und wichtig wurde. Er trat in die Dienste einer der italienischen Herrscherfamilien, welche in jenem Zeitalter ihren Ruhm in Begünstigung wissenschaftlicher und künstlerischer Bestrebungen suchten. Die Stadt Mantua wurde von der Familie Gonzaga, einer der tüchtigsten und achtungswerthesten dieser Epoche, regiert. „Die Gonzagen waren ziemlich einträchtig, es gab bei ihnen seit langer Zeit keine geheimen Mordthaten und sie durften ihre

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. II. Band. II. Abtheilung. S. 289, Note von L. Schorn.

Todten zeigen.“*) Im Augenblick, wo Andrea Mantegna als Künstler in die Dienste des Hauses Gonzaga trat, war Marchese Lodovico, der berühmte Krieger und Feldherr, das Haupt desselben, ein bejahrter Fürst, welcher mit seiner Gemahlin Barbara, einer deutschen Prinzessin (sie war die Tochter Kurfürst Johanns I. von Brandenburg), eine blühende Familie von Söhnen und Enkeln um sich sah.

Mantegna siedelte von Verona nach Mantua über, empfieng einen monatlichen Gehalt von 75 Lire aus der Casse des Fürsten und scheint vom ersten Tage an in einem beinahe freundschaftlichen Verhältniss zur Familie Gonzaga gestanden zu haben. Er selbst sagte zwei Jahrzehnte später in einem Briefe aus Rom:**) „ich bin so zu sagen ein Zögling des erlauchten Hauses Gonzaga und habe mich immer bestrebt, diesem Ehre zu machen.“ Von dieser Zeit an arbeitete Mantegna wesentlich für Mantua. Ein von Vasari gerühmtes erstes Bild für die Kapelle des Marchese Lodovico gieng im sogenannten „mantuesischen Erbfolgekrieg“ des siebzehnten Jahrhunderts spurlos verloren. Erhalten, wenn auch schlecht erhalten, blieb aber im Castell zu Mantua das „Zimmer der Ehegatten“, in welchem Mantegna das häusliche Leben der Familie Gonzaga zur Darstellung brachte. „Wir sehen auf dem einen Bilde den Marchese und seine Gemahlin, eine starke stattliche Frau, in reichen Trachten auf zierlichen Sesseln, ihnen zunächst einige Enkel und sämmtlich stehend, eine junge Frau, wahrscheinlich Margaretha von Baiern, die Gemahlin seines ältesten Sohnes Federigo, eine alte Frau und Herren vom Hofe. Auf der andern Seite des Bildes an der Schwelle einer Treppe ein ansehnlicher noch jüngerer Mann, wohl ohne Zweifel jener älteste Sohn und auf den nächsten Stufen noch sechs andere, theilweis jüngre männliche Figuren. Ein zweites Bild zeigt den Marchese mit zwei Enkeln, wo er stehend einen älteren und einen noch sehr jungen Geistlichen in Gegenwart von sieben andern Personen begrüsst. Hier ward der Hintergrund von einer reichen Landschaft mit einer grossen auf einem Berge gelegenen Stadt mit Mauern und Thürmen eingenommen. Ein weiteres Bild, welches indessen sehr beschädigt ist, stellt die Jäger, die Jagdpferde und gewaltige Hunde in ausserordentlicher Wahrheit und Lebendigkeit dar. Die Auffassung der Köpfe ist ebenso lebendig als energisch, die meisterliche

*) *Burckhardt*, Cultur der Renaissance. S. 43.

**) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Theil. S. 60.

Zeichnung von grosser Bestimmtheit, die Färbung wahr, die Ausführung von plastischer Gediegenheit und nach den Stylgesetzen der Bildnissmalerei sich gleichmässig auch über alle Nebentheile erstreckend.“*)

Andrea Mantegna vollendete diese Bilder um das Jahr 1474. Schon war er ganz heimisch in Mantua, im Familien- und Hofkreise der Gonzaga geworden. Seine Persönlichkeit hatte etwas Edles, Gewinnendes und Anmuthiges, wenn ihm späterhin die Erhebung in den Adelsstand zu Theil ward, so lag darin nur eine äusserliche Anerkennung jenes Wesens, dessen Liebenswürdigkeit und Anmuth Vorläufer glänzenderer Erscheinungen — Lionardos und Rafaels — waren. Lodovico Gonzaga schenkte, im Jahre 1476, dem Maler ein schönes Haus, welches derselbe mit Fresken zur rechten Stätte eines Künstlers umschuf und das er bis zu seinem Tode bewohnte. Hier sammelte Mantegna Bilder und Antiken, hier übte er sich in Handzeichnungen, hier führte er den Griffel des Kupferstechers, in einer ganzen Reihe von Compositionen, theils Scenen aus der christlichen Heiligenwelt, theils mythologische, antike Gestalten verkörpernd. Seine Zeichnungen charakterisiren den Ernst und die Vielseitigkeit der Studien, welche ihn beschäftigten. Maria, Judith und Johannes der Täufer, Christus am Oelberg und Christus mit der Samariterin, Grablegungen und Auferstehungen, dann wieder bacchische Figuren, Discuswerfer, und Heraklesgestalten, ein Triumph des Titus, Entwürfe zu dem grossen Triumph des Cäsar, Reiter und Krieger, Studien nach der Natur, wie nach Sculpturen, Umrisse nach antiken Reliefs und Gefässen, wie nach Bildern des deutschen Meisters Martin Schongauer, wechseln in bunter Folge nnd lassen erkennen, dass der Meister immer gleich unermüdlich, gleich lebendig blieb. Ebensowohl um seiner Kunst, als um seiner persönlichen Liebenswürdigkeit willen, wurde Mantegna von seiner Fürstenfamilie geehrt, von seinen Umgebungen hochgehalten. In der Reimchronik Giovanni Santis und in Versen des Dichters Battista Mantovano in italienischer Sprache wurde er gefeiert. Der lateinische Poet Janus Pannonius, Bischof von Fünfkirchen in Ungarn, dessen Bildniss Mantegna malte, richtete eine Elegie an ihn und stellte ihn neben seinen Landsmann Livius, dem der höchste Ruhm in der Geschichte gebühre, wie dem Mantegna der höchste in der Malerei. Nach seinem Tode nannte

*) *Waagen*, im angef. Aufsatz.

ihn Ariosto neben da Vinci unter den grössten Meistern der Malerei.*) Bei so liebenswürdigen menschlichen Eigenschaften und immer steigender Bedeutung des Künstlers, konnte es nicht fehlen, dass die Neigung, welche Marchese Ludovico Gonzaga Mantegna gewidmet hatte, nach dem im Jahre 1478 erfolgten Todes des alten Fürsten auf dessen Sohn Federigo und 1484 auf den Enkel Francesco Gonzaga vererbte.

Bald nach dessen Regierungsantritt begann Mantegna seine berühmtesten und vollendetsten Compositionen den „Triumph Cäsars über die Gallier" darstellend. Diese Bilder waren zum Schmuck eines grossen Saales im Palast S. Sebastian bestimmt, wurden aber nicht auf die Wand gemalt, sondern die mit Leimfarbe gemalten Cartons auf Leinwand aufgezogen. Während Mantegna noch mitten in diesen Bildern beschäftigt war, erfolgte eine ehrenvolle Unterbrechung. Sein steigender Ruhm und der allgemeine Ruf seiner persönlichen Liebenswürdigkeit veranlassten Papst Innocenz VIII. Mantegna nach Rom einzuladen und ihm zu diesem Zwecke Urlaub von Francesco Gonzaga auszuwirken. Mit allen Ehren (er war eben in den Adelsstand erhoben worden), mit dringend empfehlenden Briefen seines Fürsten, viel guten Hoffnungen und manchen geheimen Wünschen kam Mantegna im Juni 1488 nach Rom. Seine Aufträge erstreckten sich auf die Ausschmückung einer kleinen Kapelle des Palastes Belvedere, dem Innocenz besondre Vorliebe zuwendete. Die Bilder dieser Kapelle existirten zur Zeit Vasaris noch, giengen aber unter der Regierung Papst Pius VI. bei Anlegung der Gallerie des Museo Pio Clementino zu Grunde. Den Mittelpunkt bildete ein Altarblatt eine „Taufe Christi", daneben allegorische Vorstellungen, wie aus einer bekannten Anekdote hervorgeht. Papst Innocenz beeilte sich keineswegs, den Künstler, dessen Dienste er zwei Jahre lang in Anspruch nahm, zu belohnen, und in Mantegnas Briefen an Francesco Gonzaga verrieth sich eine leichte Missstimmung darüber. Wie nun der Maler einst die Gestalten der Tugenden zur Darstellung brachte, befand sich dabei eine Figur, deren Bedeutung dem Papste nicht ganz klar war. Als Innocenz sich darnach erkundigte, erwiederte Mantegna, es sei die Bescheidenheit. „Willst du," war die Antwort des Kirchenfürsten „ihr eine gute Begleiterin geben,

**) *Ariost*, rasender Roland. Gesang 33. Stanze 2.
Sie, die zu unsern Zeiten sind und waren:
Da Vinci und Mantegna — Gian Bellin — etc.

so male ihr die Geduld zur Seite." — Mit aller Geduld sah indessen der Künstler seinen Lieblingswunsch, eine Pfründe im Mantuanischen für seinen ältesten Sohn durch Seine Heiligkeit zu erhalten, vereitelt. Er gedenkt dieses Wunsches und Umstandes in verschiedenen Schreiben, die er von Rom aus an seinen Fürsten, den Marchese Francesco richtete. Wie schon früher erwähnt, geben diese Briefe einen anmuthigen und wohlthuenden Einblick in das Verhältniss zwischen Mantegna und den Gonzaga, und wenn der Maler sich einen Zögling des „erlauchten Hauses" nennt, so zeigt sich andrerseits der Fürst stolz darauf, einen Künstler wie Mantegna in seinem Dienst und dessen Bilder in seinem Besitz zu haben. Zwischen beiden wurden während der Jahre 1488—1490 vielfache Mittheilungen ausgetauscht. Im Juni 1489 berichtete Mantegna an den Marchese über die im März erfolgte Ankunft eines von den Johannitern auf Rhodus gefangenen Bruders des Sultans Bajazet. Dieser türkische Prinz, der nicht ohne eine gewisse politische Wichtigkeit war und im Vatican in einer Art glänzender Gefangenschaft gehalten wurde, erregte damals grosses Interesse und Mantegna unterliess nicht, seinem Herrn über die seltsame Lebensweise des Türken zu berichten, der in den Kleidern schlief, Audienz mit gekreuzten Beinen sitzend gab und auf seinem Kopfe 3000 Ellen lodesusaner Zeug trug. — Im Februar des Jahres 1490 feierte Francesco Gonzaga seine Hochzeit mit der Prinzessin Isabella von Este und wünschte dringend Mantegnas erfinderischen Geist zur Anordnung der Festlichkeiten in Mantua zu benutzen. Er gab ihm desshalb auf, heimzukehren; Mantegna aber war mit den Arbeiten für den Papst noch nicht zu Ende, überdies krank und bettlägerig und musste sich daher begnügen, dem Fürsten schriftlich alles Glück zu seiner Vermählung zu wünschen. — Erst einige Monate später durfte er an die Heimkehr denken, nachdem er in Rom noch ein Madonnenbild ausgeführt, welches später in den Besitz der Medicäer und der Gallerie zu Florenz übergieng. Vom Papst soll Mantegna zwar zuletzt einen reichen Lohn empfangen haben, aber die geistliche Stelle für seinen ältesten Sohn brachte er nicht heim nach Mantua.

Hier fand er den Hof durch die Vermählung des Marchese Francesco mit Isabella von Este mannichfach umgewandelt Die Hochzeit war mit grosser Pracht gefeiert worden, Gesandte fast aller italienischen Staaten und Fürsten waren zugegen, der Gonzaga wurde vielfach um seine Ver-

bindung beneidet. Isabella hatte nach allem was uns von ihr berichtet wird, einen beinahe heroischen Geist. „Unser Urtheil über sie braucht sich nicht auf die Künstler und Schriftsteller zu stützen, welche der schönen Fürstin ihr Mäcenat reichlich vergalten; ihre eignen Briefe schildern uns die unerschütterlich ruhige, im Beobachten schalkhafte und liebenswürdige Frau hinlänglich. Specielle Kennerin war Isabella in der Kunst.“*)—Zu einer solchen Fürstin in ein Verhältniss freundschaftlicher Werthschätzung und vielfach ausgesprochnen Vertrauens zu treten, war kein kleiner Gewinn, den indessen Mantegna durch seine Hingabe an alle Mitglieder des Hauses der Gonzaga und durch seine Kunstthätigkeit im Interesse derselben reichlich verdiente.

In den Jahren 1490—1495 wurde die Bilderfolge den „Triumph Cäsars“ verkörpernd, welche schon vor der Reise nach Rom begonnen worden, wieder aufgenommen und glücklich zu Ende geführt. Die berühmten neun Bilder Mantegnas, die schönsten Schöpfungen seines Genius gelangten im 17. Jahrhundert nach England und werden (schlecht restaurirt) im Schlosse Hamptoncourt in England aufbewahrt. Der Meister selbst begann sie in Kupfer zu stechen, späterhin wurden die Kupferstiche des Andreas Andreani berühmt, der alle neun Cartons wiedergab.

Der „Triumph Cäsars“ wurde von Mantegna selbst als seine bedeutendste Leistung betrachtet, von Francesco Gonzaga als solche gewürdigt. Auf dem ersten Bilde dieses Triumphs wird der gewaltige Zug durch die Heermusik, die Feldzeichen, die Büste der Roma als Siegerin eröffnet. Darnach Krieger, die an Stangen befestigte, gemalte Bilder der Siege und Eroberungen der Städte tragen. Dazwischen in die Lüfte dampfende flammende Pechpfannen „den Elementen zur Ehre, zur Anregung aller Sinne.“ Auf dem zweiten Bilde folgen zunächst auf Wagen die aus den besiegten Ländern weggeführten Götterbilder, unter denen sich besonders die Büste einer Cybele durch grosse Schönheit auszeichnet. Aus einer an dem Styl einer Fackel getragenen Inschrifttafel erfährt man, dass es Cäsars Triumph über die Gallier ist. Der Hintergrund ist mit hochgethürmten Wagengestalten, Tempelmodellen, mit Sturmwiddern, Ballisten und Kriegszeug, mit Massen erbeuteter Waffen erfüllt. — Auf dem dritten Bilde erscheinen zuerst die Haupttrophäen, dann die Beute an präch-

*) *Burkhardt*, Cultur der Renaissance. S. 44.

tigen, meist mit gemünztem Golde gefüllten Gefässen, deren Grösse und Gewicht recht anschaulich wird durch die Anstrengung der sie auf Tragen fortbringenden Jünglinge. Eine noch grössere Zahl solcher goldgefüllten Gefässe von den verschiedensten Formen zeigt das vierte Bild. Hier erscheinen aber auch die nach antiker Weise verhältnissmässig klein gehaltenen, zum Dankopfer geschmückten Stiere, bei denen die gemeinen und derben Opferpriester mit den zierlichen Opferknaben einen glücklichen Gegensatz bilden. Besonders zeichnet sich unter den Letztern einer in feinem, weissem Gewande, mit blondem, ihn leicht umwallendem Haar durch seine Schönheit aus. Immer mächtiger werden die Erscheinungen. Auf dem fünften Bilde schreiten vier von Prachtteppichen bedeckte Elephanten nebeneinander her. Auf ihren mächtigen Köpfen kranzartig Frucht- und Blumenkörbe, auf ihren Rücken Candelaber von antiken Formen, mit emporlodernden Flammen, um welche einige schöne, schlanke Jünglinge von reizenden und lebendigen Motiven beschäftigt sind. Auf dem sechsten Bilde folgt das Kostbarste, wie das Ruhmwürdigste der ganzen Beute. Auf einer Trage sehen wir die kleinern Gefässe, aus den theuersten und seltensten Materialien, als Onyx, Agath. Keuchend unter der Last, schleppen einzelne Krieger die Rüstungen der überwundenen Könige und Feldherren als Trophäen auf Stangen einher. Einer droht unter der Last zu erliegen, er hat die Stange, um einen Augenblick zu ruhen, auf den Boden gestellt. Der Ausdruck der Anstrengung in dem feinen Profil ist trefflich. Das siebente Bild stellt uns die überwundene Grösse, zwar äusserlich in tiefster Erniedrigung, aber in würdiger und rührender Haltung dar. Bei den Matronen, welche mit ihren Töchtern voranschreiten, wird man an die ergreifende Schilderung erinnert, welche Homer von dem Schicksal kriegsgefangener Frauen macht. In ruhiger, ernster Haltung folgen zunächst Männer. Nur einer sieht sich in edelm Unwillen nach den gemeinen Possenreissern um, welche, hinter dem Zug der Gefangenen, sie verhöhnen, und wirft ihnen einen verächtlichen Blick zu. Ebenso wahr als geistreich ist ein Motiv in einer jenen Männern sich anschliessenden Gruppe von Frauen und Kindern. Nichts ahnend von dem schrecklichen Schicksal, von welchem es mit den Seinen ereilt worden, weint ein Kind bitterlich, dass die Mutter, welche schon einen Säugling auf dem Arm hat, es nicht auch tragen will, sondern nur an der Hand führt. Und die Grossmutter vergisst wieder einen Augenblick das

allgemeine Elend, um nur das Kind, zu dem sie sich herabbeugt, zu beruhigen. Das achte Bild führt uns, im stärksten Gegensatz von jenen von der Höhe des Glücks in tiefstes Elend Herabgestürzten, die ausgelassene, übermüthige Freude der Sieger in lustigen Musikanten vor Augen, von denen besonders eine jugendliche Gestalt auffällt, welche, zur Lyra singend, munter einherspringt. Krieger mit Feldzeichen schliessen sich ihnen an. Einige, rückwärtsblickend, verbinden das Bild mit dem folgenden und letzten, auf welchem nun endlich Julius Cäsar auf dem auf das reichste im antiken Geschmack verzierten, von zwei Pferden gezogenen Triumphwagen in stolzer Ruhe stehend erscheint, eng umdrängt von verschiedenen Gestalten, unter denen Krieger und Kinder. Trefflicher war ein solches Gedräng das für die Augen immer unfasslich und für den Sinn verwirrend ist, bildlich nicht darzustellen.*)

Vielfach und mit Glück ist die Ansicht vertreten worden, dass dem Triumphwagen Cäsars, welcher keinen rechten Abschluss gewährt, noch etwas habe folgen sollen und dass Mantegna an der Ausführung eines zehnten Bildes nur durch irgend einen Umstand verhindert worden sei. Vielleicht war es der neue Auftrag, welchen der Künstler um das Jahr 1495 von seinem Fürsten empfieng. Marchese Francesco Gonzaga befehligte die Truppen der Republik Venedig und erfocht als deren Feldherr am 6. Juli 1496 den Sieg am Taro über König Karl VIII. von Frankreich. Dankbar beschloss er für diese siegreiche Schlacht der Madonna eine Kirche zu bauen, was in den nächsten Jahren geschah. Mantegna aber ward bestimmt, das Altarbild für diese Kirche zu malen. Er stellte in heitrer Umgebung die Madonna mit dem auf ihrem Schoose stehenden Christuskinde dar, welches dem in kriegerischer Rüstung am Thron der Himmelskönigin knieenden Feldherrn den Segen ertheilt. Der heilige Michael und Georg zur Rechten der Madonna bedeuten die Schutzheiligen des Kriegers, der heilige Andreas und Longinus zur Linken die Schutzheiligen der Stadt Mantua. Das Ganze zählt zu den schönsten Bildern des Mantegna, der auch im hohen Alter fortfuhr Treffliches zu schaffen. In den Jahren nach 1500 entstand auch das berühmte Bild „der Parnass", welches heut zu Tage in der Gallerie des Louvre zu Paris befindlich ist. In heitrer Landschaft ist Apoll gelagert und rührt seine Lyra, nach derem

*) S. *Waagen*, Andrea Mantegna und Luca Signorelli, a. a. O. — *Goethe*, Sämmtliche Werke (Ausgabe in vierzig Bänden, Stuttgart 1840). 31. Band. S. 95 u. f.

Klang die Musen einen Tanz begonnen haben. Venus und Mars, Mercur, der den Pegasus hält, dienen zur Vervollständigung der Scene. Die wunderbare Schönheit und Lebendigkeit der Musengestalten, die lichte Blüthe des Bildes unterschied dasselbe weit von jenen jugendlichen Arbeiten des Mantegna, denen Squarcione vorgeworfen hatte, sie müssten folgerecht Grau in Grau ausgeführt sein. —

Die spätern Lebensjahre Mantegnas verflossen einförmiger. Er scheint Mantua nicht mehr auf längre Zeit verlassen zu haben. Im Jahre 1504 kaufte er ein Erbbegräbniss in einer Kapelle der Kirche S. Andrea und malte für dasselbe eine Altartafel, welche noch einmal die „Madonna", diesmal in Umgebung ihrer irdischen Verwandten, darstellte. — Einen wenig erfreulichen Eindruck erhalten wir durch einen Brief Mantegnas in seinem letzten Lebensjahre an Isabella Gonzaga gerichtet.*) Nach demselben befand sich der greise Maler in einiger Geldverlegenheit und sah sich genöthigt, der Herzogin eine antike Statue, die ihm besonders lieb war, zum Kauf anzutragen. Die Verhandlung darüber wurde durch einen Unterhändler geführt, welcher der Herzogin noch besonders zu dienen glaubte, wenn er die momentane Noth des Künstlers zu möglichst billigem Ankauf der Marmorfigur ausbeutete. So sehen wir, dass auch in dieser Zeit der am Hofe so hoch in Gunst stehende Mann, doch vor den kleinlichen Missverhältnissen des Lebens nicht vollkommen geschützt war. — In dieser Verhandlung wurde auch vielfach von einem Bilde gesprochen, welches der Künstler für die Marchesa begonnen hatte. Als Mantegna am 13. September 1506 starb, hinterliess er noch mehrere unvollendete Werke, indem er bis auf den letzten Augenblick thätig geblieben war.

Mantegna starb im Alter von 76 Jahren. Er hatte den glänzendsten Tag der italienischen Kunst noch aufgehen sehen, und er nahm den Ruhm mit sich, unter den zahlreichen Vorläufern des Lionardo, Michel Angelo und Rafael einer der bedeutendsten und grössten, unter den Künstlern seines Volkes und aller Zeit, einer der liebenswürdigsten und anziehendsten gewesen zu sein. Seine Söhne Lodovico und Francesco widmeten sich nach dem Beispiel ihres Vaters der Kunst, ohne aber in derselben irgend eine wesentliche Stellung und Geltung zu erlangen.

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Theil. S. 71.

Die umbrischen Maler.

Während in Florenz die Kunst und vor allem die Malerei aus dem Strome eines grossen, reichen und prächtigen Lebens schöpfte, bildete sich in Mittelitalien eine zweite Gruppe von Künstlern, die, nach der Heimath einiger der bedeutendsten unter ihnen, in der Kunstgeschichte unter dem Namen der „umbrischen Schule" zusammengefasst werden. Sie nahmen im fünfzehnten Jahrhundert dieselbe Stellung zu den Künstlern von Florenz ein, welche zur Zeit des Giotto, Simon Martino und die Schule von Siena behauptet hatten. Ganz im Gegensatz zu der Fülle realen Lebens, die sich in der florentinischen Kunst dieser Zeit entfaltete, suchten die umbrischen Künstler vor allem einem innigen religiösen Gefühl den weichsten und anmuthigsten Ausdruck zu verleihen. Die Abgeschiedenheit des gebirgigen und waldigen Umbrien, die Kleinheit der Städte, in welchen die meisten umbrischen Maler lebten, der Mangel einer grossen künstlerischen Genossenschaft, alles dies mochte dazu beitragen, die Innerlichkeit der betreffenden Künstler zu steigern, so dass einzelne von ihnen selbst der Gefahr verschwommener Sentimentalität nahe kamen. Dennoch bleibt ihnen der Ruhm, eine eigenthümliche und unentbehrliche Seite der Kunst gepflegt zu haben und es darf nicht vergessen werden, dass Rafael Santi unter diesen Künstlern seine ersten Anregungen und künstlerischen Belehrungen empfieng.

Die Reihe der umbrischen Meister eröffnete Niccolo Alunno von Fuligno um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts. Die vorzüglichsten Künstler dieser Richtung aber, welche das biographische Interesse hauptsächlich in Anspruch nehmen, sind: *Peter Perugino* und *Francesco Raibolini*

genannt *Francia* zu Bologna. Auch Rafaels Vater der Maler *Giovanni Santi* zu Urbino, wird unter den Geistesverwandten der Umbrier genannt und wenn sich eine gewaltige Künstlerscheinung theilen und trennen liesse, so würde der junge Rafael zur umbrischen Schule gezählt werden können.

Peter Perugino.

1446—1523.

Den höchsten Ruf unter den Meistern der umbrischen Schule erlangte Peter Perugino. Schon dass er der Lehrer des Rafael gewesen und dieser mit inniger Verehrung an ihm gehangen hat, müsste ihm einen Anspruch auf stetes Gedächtniss sichern. Doch gehört Peter Perugino eben so wenig wie Domenico Ghirlandajo oder Andrea Verocchio zu den Meistern, welche ihren kunstgeschichtlichen Namen lediglich der Berühmtheit eines grossen Schülers verdanken, seine eigenen Leistungen waren vorzügliche, die Stellung, welche er in der Kunst seiner Zeit und seines Landes erwarb, eine eigenthümliche und weitwirkende. —

Peter Perugino, wie er in den Zeiten seines Malerruhms genannt wurde und sich selbst nannte, war im Jahre 1446 in Castello della Pieve bei Perugia geboren, sein Vater hiess Cristofano Vanucci und befand sich wohl im Besitz des peruginischen Bürgerrechts, war aber sonst so vermögenslos, dass Vasari von Noth und Elend spricht, in denen der junge Pietro seine Jugendzeit verbracht habe. Der Knabe blieb ohne alle wissenschaftliche Ausbildung und sobald sich bei ihm ein gewisses künstlerisches Talent zeigte, brachte ihn sein Vater zu einem der Maler von Perugia. Es ist nicht ganz sicher, welcher von diesen Künstlern der erste Lehrer des jungen Pietro war, Vasari meint, er sei in seinem Gewerbe nicht sehr vorzüglich gewesen, habe aber die Kunst und ihre trefflichen Meister hoch verehrt.*) Neuere Kunsthistoriker folgern aus Peruginos frühesten Bildern, dass er der Schüler des Niccolo Alunno gewesen sei.**) Die italie-

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. II. Band. II. Abth. S. 358.

**) S. *Kugler*, Handbuch der Kunstgeschichte. S. 720.

nischen Biographen behaupten, dass Benedetto Buonfiglio aus Fuligno den jungen Pietro unterrichtet habe, mit Recht ist dagegen angeführt worden, dass der genannte Meister selbst erst in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts thätig war. Wie dem auch sei: Vanucci folgte den Pfaden des Alunno und lebte sich in die Welt religiöser Innigkeit wie in jene Kunstweise der umbrischen Maler hinein, welche noch von den Sienesern des vierzehnten Jahrhunderts abzustammen schien. Er muss aber entweder selbst gefühlt haben oder (wie Vasari will), von seinem Meister darauf hingewiesen worden sein, dass eine vollkommene Ausbildung auf diesem Wege nicht zu erlangen sei. „Pietro vernahm stets, wie viel Ehre und Gewinn die Malerei denen bringe, die sie wohl zu üben verständen, welche Belohnungen den alten und neuen Meistern zu Theil geworden wären. Dies stärkte in Pietro den Muth zu fleissigem Studium und sein Geist entflammte sich so sehr, dass er den Gedanken fasste, er wolle, wenn das Glück ihm beistehe, dereinst ein solcher Meister werden. Oftmals fragte er Leute, von denen er wusste, dass sie die Welt gesehen hatten und besonders seinen Lehrer, an welchem Orte die besten Künstler seines Berufes gebildet würden und erhielt immer dieselbe Antwort, nämlich, mehr als irgendwo erlangten zu Florenz die Menschen Vollkommenheit in allen Künsten, besonders in der Malerei.“

Aus diesem schlichten Bericht hören wir gar viele Empfindungen und Stimmungen heraus. Den brennenden Ehrgeiz eines vom Glück nicht begünstigten Talents, die Zukunftshoffnungen desselben, das unruhvolle Umhersuchen, wohin wohl die ersten Schritte zu lenken sein möchten. Und wieder die Bewunderung, mit welcher der in seine Provinz gebannte umbrische Maler von der glänzenden Hauptstadt der italienischen Kunst spricht, die Ueberzeugung, dass Alles daselbst zu finden sei, was nur das Herz eines Künstlers begehren könne, die er auf seinen Schüler, den jungen Pietro übertrug. Diesen aber litt es nicht ferner in Perugia, es trieb ihn nach dem Orte, von welchem er so viel vernehmen musste und den er sicher in vielen farbigen Träumen zuvor geschaut hatte.

Dass die glänzenden Erwartungen, die der junge Maler gehegt haben wird, sich nicht auf der Stelle erfüllen konnten, versteht sich ganz von selbst. Er kam aus der Schule eines Meisters, dessen Name unter den Florentiner Künstlern nie genannt werden mochte, er hatte sich eine Art der Composition und der Ausführung angeeignet, welche man zu Florenz

höchstens als altfränkisch und meist wahrscheinlich gar nicht gelten liess. — An augenblickliche Aufträge, deren er doch zur Fristung des Lebens bedurfte, war nicht zu denken und so ist es leicht glaublich, dass Peter Perugino während der ersten Monate seiner florentinischen Lehrjahre in bittrer Armuth lebte. Viele Monate lang hatte er kein Bett, schlief kümmerlich in einem Kasten, arbeitete und zeichnete bei Nacht, litt Hunger und gieng in dürftigen Kleidern umher. Es war eben die bekannte Prüfung des Talents und des energischen Willens, die der Peruginer auch an sich erfahren musste. In solchen Kämpfen bewähren sich die starken und berufenen Naturen, die von der Noth vielleicht gebeugt, aber nie irre gemacht, nie vom Wege zurückgeschreckt werden. Wir wissen nicht bestimmt, um welche Zeit die Noth Vanuccis in Florenz ihre allmählige Endschaft erreicht hat. Seine Studien förderten ihn schnell und machten ihn mit dem Kunststreben der Florentiner vertrauter. Unter den florentinischen Meistern hatte er sich vorzüglich an Andrea Verrocchio, den Lehrer Lionardo da Vincis angeschlossen. Verrocchio hatte damals bereits aufgehört, den Pinsel zu führen, war indessen noch immer bereit, mit seinem Rath und seinen reichen Kenntnissen jüngern Malern beizustehen. Vielleicht war er es auch, welcher dem armen Peruginer einige Erstlingsarbeiten zu verschaffen wusste; Vasari berichtet, dass Pietro seine Laufbahn damit begonnen habe, einige Frescobilder für Klöster (für die Nonnen von S. Martino und die Karthäuser) auszuführen. Kurz darauf wurden Pietro Peruginos Tafelbilder vielfach gesucht und es scheint nach dem Bericht Vasaris eine Art Handel damit getrieben worden zu sein. Pietro befleissigte sich natürlich der Oelmalerei, die in seiner Zeit mehr und mehr Verbreitung fand. Daneben versuchte er sich vielfach in Wandbildern und schloss sich überhaupt ein Jahrzehnt hindurch (in den Jahren 1470—1480) dem Naturalismus der Florentiner, ihrer energischen Nachbildung des sinnlich Wahrnehmbaren mit allem Eifer eines talentirten Schülers an. Die Reihenfolge seiner Arbeiten ist zwar trotz aller Forschungen und Nachweisungen nicht völlig genau zu bestimmen, aber sicher hatte Perugino sich in den Jahren, welche seiner florentinischen Lehrzeit unmittelbar folgten, von seiner ursprünglichen und heimischen Kunstweise entfernt, so viel es ihm möglich war. An Aufträgen fehlte es ihm, sobald er einigen Ruf erhielt, nicht. Sie führten ihn bereits im Jahre 1475 von Florenz nach Perugia, wo er in dem Saale des Rathhauses arbei-

tete.*) Gleichzeitig führte er für das peruginische Kloster S. Maria Nuova ein Altarbild, die „Anbetung der Könige" aus, welches Bild Zeugniss von seinem Anschluss an die Florentiner giebt. Auf demselben hat er nach damaliger Sitte im Gefolge der Könige sich selbst dargestellt. — Uebrigens sehen wir, dass Perugino in den Jahren von 1475 an ein Wanderleben geführt haben muss. Eine Berufung nach Rom, durch Papst Sixtus IV., um an den Wandmalereien der sixtinischen Kapelle theilzunehmen, fällt gleichfalls in diese Zeit, spätestens um das Jahr 1480 muss der Meister bei diesen Arbeiten beschäftigt gewesen sein. Er hatte „die Himmelfahrt der Madonna", „die Findung Mosis" und „die Geburt Christi" dargestellt, welche drei Bilder späterhin bei Entstehung des Michel Angeloschen Weltgerichts vernichtet wurden. Zwei der Peruginoschen Wandgemälde „die Taufe des Erlösers" und „Christus, welcher Petrus die Schlüssel giebt" sind wohl erhalten worden. Auch in diesen Werken hatte er noch wie alle seine florentinischen Zeitgenossen zahlreiche Portraitfiguren dargestellt, kurz nach Beendigung dieser Arbeiten erfolgte aber eine Aendrung in der Sinnesrichtung Pietros, die ihn zu erhöhter Bedeutung für die damalige Kunst und zu seinen bewunderungswürdigsten Werken führte.

Es ist eine Erscheinung ganz allgemeiner Art, dass künstlerische Naturen, die einen eigenen Drang in sich fühlen, demselben aber nur unvollkommenen und rohen Ausdruck verleihen können, ihren innersten Zug eine Zeitlang unterdrücken, um zunächst nur in den Besitz der allgemein gepriesenen und allbewunderten Reife und Darstellungsfähigkeit zu gelangen. Dieser Fall war bei Perugino eingetreten, aus der Unvollvollkommenheit seiner Jugendarbeiten hatte ihn die Schule von Florenz herausgeführt, seine Neigung zu rein idealer Kunst war eine Zeitlang von dem siegreichen, lebendigen, farbenfreudigen Naturalismus überwältigt worden. Jetzt besann sich Pietro Perugino gleichsam auf sich selbst und im Vollbesitz eines reifen Könnens, im Gefühl der Herrschaft über die Kunstmittel kehrte er auf seinen ursprünglichen Pfad zurück. „Er schuf nunmehr eine Reihe von Werken, welche ebenso anmuthvoll und zart in der Form und in einer eigenthümlich blühenden Färbung sind, wie sie das Gepräge eines ungemein liebenswürdigen, innigen und schwärmerisch

*) *Rumohr*, Italienische Forschungen. II. Theil. S. 338.

angeregten Gefühls tragen.“*) Mit Recht wurden schon zu Peruginos Zeit und wird bis auf diesen Tag vor allem die Anmuth seiner Gestalten, namentlich der weiblichen und jugendlichen, hervorgehoben.

Während der Meister diese künstlerische Umwandlung innerlich erfuhr, führte er äusserlich sein Wanderleben, seine mannichfach bewegte Existenz weiter. Aus Vasaris unklarem Bericht ist nicht ganz genau zu ermitteln, wann und wie lange Pietro sich an den einzelnen Orten aufgehalten, aber wir sehen doch mit Sicherheit, dass er zwischen Perugia und dessen Umgebungen, zwischen Rom und Florenz den Wohnsitz vielfach wechselte, bald an einem bald am andern Orte Aufträge erhielt und nach besten Kräften ausführte. Von den verschiedensten Seiten kamen diese Aufträge, Päpste, Fürsten, Magistrate und Privatleute, vor allen die Vorsteher von Klöstern suchten Peruginos Pinsel zu gewinnen und der unermüdliche Fleiss des Malers hielt Schritt mit dem allgemeinen Begehren. Wir vermögen nicht die einzelnen Werke Peruginos aufzuzählen. Die Jahre zwischen 1490—1500 vorzüglich gelten allgemein für seine beste und glänzendste Periode, und die Arbeiten, welche in derselben entstanden, sind die Perlen der Peruginoschen Kunst.

Wir führen von den in dem gedachten Jahrzehnt gemalten Bildern hier nur wenige an. Eines der berühmtesten ist „die Verehrung des Christkindes“ im Palast Albani in Rom, welches nach der Aufschrift im Jahre 1491 gemalt wurde. Dies grosse Altarbild besteht übrigens aus sechs Feldern, in denen ausser dem genannten Vorwurf auch noch eine Kreuzigung, eine Ankündigung Mariä und verschiedene Heilige dargestellt sind. Ferner ausgezeichnet werden drei „Madonnen“ aus den Jahren 1493—1494, welche heutzutage im Florentiner Museum, in der K. Gallerie zu Wien und in San Agostino zu Crema sich befinden. Das Zeichen des folgenden Jahres 1495 trägt eine meisterhaft gemalte „Kreuzabnahme“, in der Gallerie Pitti zu Florenz.

Im Jahre 1495 wendete sich Meister Pietro wieder für längere Zeit nach seiner Heimathstadt Perugia. Er erhielt, durch das Benedictinerkloster des heiligen Petrus daselbst, den Auftrag zu einem grossen Altarwerke, welches in den Jahren 1495 und 1496 gemalt wurde. Der Contract, welchen Peter Perugino mit Herrn Lucian von Florenz, dem Abt

*) *Kugler*, Handbuch der Kunstgeschichte. S. 720.

des gedachten Klosters, den Syndici und Procuratoren desselben abschloss, ist uns erhalten worden und ein in vieler Beziehung denkwürdiges Actenstück.*) Nach demselben sollte Perugino die Himmelfahrt des Heilands, mit dem Bilde der heiligen Jungfrau und den Figuren der zwölf Apostel, in einem Kreise darüber aber das Bild Gott Vaters des Allmächtigen malen, mit zwei Engeln zur Seite, welche den Kreis tragen und die Pietro musicirend darstellte. Für dies figurenreiche Bild wurde ihm ein Ehrensold von fünfhundert schweren Goldducaten zugesichert, die ratenweis innerhalb vier Jahren gezahlt werden sollten. Zu diesem Hauptbilde gesellte sich übrigens nach einem im November 1496 abgeschlossenen zweiten Contract noch eine Einfassung mit Halbfiguren von Heiligen. Dieses grosse Altarwerk wurde leider in späterer Zeit zerstreut, „die Himmelfahrt Christi" ist gegenwärtig eine Zierde des Museums zu Lyon, das Untertheil des Gemäldes (die Predella) mit Darstellungen der Anbetung der heiligen drei Könige, der Taufe und der Auferstehung, in der Gallerie zu Rouen, die Halbfiguren der Heiligen theils im Vatican zu Rom, theils in der Sacristei der Kirche Pietro maggiore zu Perugia, welche bei Lebzeiten des Meisters das ganze Altarwerk erworben hatte. Aus den Jahren 1497 und 1498 stammen wieder zwei Bilder der „Madonna", welche in der Kirche S. Maria Nuova zu Fano (die heilige Jungfrau sitzt hier in einer Halle auf dem Throne, das stehende Christkind auf dem Schoos haltend, zur Seite Johannes den Täufer, Petrus, Paulus, Maria Magdalena und den heiligen Franciscus,) und in der Kirche S. Pietro Martire zu Perugia (Maria mit dem Christkind im Schoos in einer Landschaft sitzend, über ihr Engel, hinter ihr anbetende Ordensbrüder,) bewahrt worden sind. — Vasari zählt noch viele andre Werke ohne jeden Anhalt näherer Umstände auf, die der Meister in den Städten Toskanas und Umbriens ausführte. Auch nach Bologna und Neapel sendete Pietro seine Altartafeln. Seine Zeitgenossen rühmten hauptsächlich die Behandlung der Farben, die hellen Tinten und Lichter. Manchen technischen Vortheil seiner Kunst soll Perugino durch seinen Verkehr im Kloster der Gesuaten zu Florenz davongetragen haben. Die Gesuaten**) waren geschickte Glasmaler, Pietro mag es verstanden haben, einige ihrer Hand-

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Band. S. 80.

**) Eine im Jahre 1668 aufgehobene, nicht mit den Jesuiten zu verwechselnde geistliche Bruderschaft.

werksgeheimnisse auch auf seine Staffleibilder zu übertragen. Während er übrigens im Kloster derselben zu Florenz arbeitete, fand er eines Tages gute Gelegenheit, einen misstrauischen Prior zu beschämen. Der Prior war nämlich geschickt im Bereiten von Ultramarin, verlangte von Perugino, dass er diese Farbe beständig in seinen Bildern anbringen solle, war aber kleinlich ängstlich und geizig mit derselben „dass er stets bei der Arbeit zugegen sein wollte, wenn jener Blau bedurfte. Pietro, der von Natur rechtschaffen und wohlgesinnt und von Andern nichts begehrte, als was er durch seine Arbeit verdient hatte, empfand das Misstrauen des Priors übel und beschloss ihn zu beschämen. Als er daher wiederum Gewänder oder was sonst mit Blau und Weiss zu malen gedachte, stellte er einen Napf mit Wasser neben sich und liess den Prior, der armselig immerdar zu dem Sacke zurückkehren musste, nach und nach den Ultramarin in das Fläschchen mit auflösendem Wasser thun, aus dem er malte. Hierauf begann er zu arbeiten, kaum aber hatte er zwei Pinselstriche gemacht, so spülte er den Pinsel in dem Wassernapf aus und dies immer fort, so dass mehr in dem Wasser zurückblieb, als er bei dem Bilde verbrauchte. Der Prior, der den Sack leer werden und die Malerei nicht zum Vorschein kommen sah, rief zu öfteren malen „wie viel Ultramarin frisst dieser Kalk?“ „Ihr seht es“ entgegnete Pietro. Nachdem jener weggegangen war, nahm er den Ultramarin vom Boden des Napfes heraus und gab ihn zu gelegner Zeit dem Prior zurück, indem er sagte: „Pater dies gehört Euch, lernt rechtschaffnen Leuten vertrauen!“

Gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts hatte sich Meister Pietro zu Perugia niedergelassen. Er heirathete ein sehr schönes Mädchen und hatte mit seiner Frau drei Söhne, die sich späterhin der Kunst nicht zugewendet haben, wie es sonst in Künstlerfamilien Sitte war. Mit einer ächten Künstlerlaune bestand der Maler darauf, dass seine Frau in und ausser dem Hause stets zierlichen Kopfputz trage, er soll ihr der Sage nach die Haare selbst in Flechten gelegt haben. Sonst sind wir über sein Privatleben nur ungenügend unterrichtet. Seine Glücksgüter hatten sich allerdings sehr gebessert, er besass Häuser in Perugia und Florenz, er lieh Geld aus und empfieng für einzelne seiner Bilder beträchtliche Zahlungen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass ihm die Entbehrungen seiner Jugend und die mannichfache Unsicherheit seines künstlerischen Erwerbes vorsichtig und sparsam gemacht hatten, dass er etwas zu besitzen

wünschte, um nicht wie einst zu darben. Wenn aber Vasari, irgend einem traditionellen Geklätsch folgend, von Peruginos Geiz und Habgier die unglaublichsten Dinge erzählt, so sind dieselben jedenfalls mit vieler Vorsicht aufzunehmen. Dass Perugino stets all sein Geld in der Tasche herumgetragen habe und eben deshalb eines Tages von Räubern um sein ganzes Vermögen gebracht worden sei, ist offenbar nur eine nichtige Erfindung. Aber auch gegen den Geiz Peruginos lassen sich beträchtliche Zweifel erheben, denn es liegt sicher nicht in der Natur eines Geizigen, aus Anhänglichkeit an seine Vaterstadt, für auszuführende Arbeiten den niedrigsten Preis zu begehren. Als Perugino im Jahre 1504 von dem Syndicus der Disciplinati zu Castel della Pieve um ein grosses Frescobild angegangen wurde, malte er in der Kirche S. Maria de Bianchi eine „Anbetung der Könige" und forderte ein Honorar von nur hundert Gulden, die er auf fünfundsiebzig, in drei Jahren zahlbar, minderte.*) Peruginos üble Habgier wird sich zuletzt auf eine gewisse Aengstlichkeit und Vorsicht beschränkt haben, wie sie Menschen eigen zu sein pflegt, die einst das Gespenst der Noth verscheuchen mussten und dasselbe im Hintergrunde noch immer drohen sehen.

Wunderlich klingt ferner, wenn uns erzählt wird, dass der Maler so vieler innig empfundnen religiösen Bilder durchaus irreligiös gewesen sei. „Er konnte nie zu dem Glauben an die Unsterblichkeit der Seele gebracht werden, ja er wies mit Worten, so hart als seine felsige Stirne, jede gute Weisung zurück." Würde uns etwas Aehnliches von einem der florentinischen Maler jener Tage berichtet, so erschiene es jedenfalls glaublicher, als gerade bei einem Meister wie Pietro Vanucci, der sich freiwillig von der rein naturalistischen Richtung der damaligen Zeit zum Andachtsbilde zurückgewendet hatte. Vermuthlich beruht der Vorwurf der Irreligiosität auf einigen bittern Aeusserungen des früher hartbedrängten Mannes.

Seit sich Meister Pietro in Perugia selbst niedergelassen hatte (von wo er übrigens noch oft nach Florenz und Rom gelangt sein muss), sammelten sich zahlreiche Schüler um ihn. Im Jahre 1495 führte ihm ein gutes und günstiges Geschick den damals zwölfjährigen Knaben *Rafael Santi* aus Urbino zu, der Sohn eines früh verstorbenen Meisters, der einst

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Theil. S. 83.

**) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. II. Band. II. Abth. S. 388.

Vater und Lehrer hoch überragen sollte. Mit der ganzen Innigkeit seines Wesens schloss sich der junge Santi dem Meister an, suchte sich in die Kunstweise desselben hineinzuleben und erregte schon damals die glänzendsten Hoffnungen. Er zeichnete sich unter zahlreichen talentvollen Genossen, die Peruginos Malerschule vereinigte, glänzend aus. Von diesen erhielten späterhin Andrea Luigi von Assisi genannt l'Ingegno (bedeutend älter als Rafael) und Bernardino Betto von Perugia, genannt il Pinturicchio, den grössten Ruf. Peruginos Geltung war in dieser Zeit gross und unbezweifelt. Im Beginn des neuen Jahrhunderts ertheilten ihm seine Mitbürger den ehrenvollen Auftrag, die Halle des Wechselgerichts zu Perugia mit Freskobildern zu schmücken. Meister Pietro malte auf der hintern Wand die „Geburt Christi" und dessen „Verklärung". Sodann an der einen Seitenwand die lebensgrossen Figuren von Propheten und Sybillen. An der andern gegenüber zwölf stehende Helden und Weise des Alterthums (Fabius Maximus; Socrates; Numa Pompilius; Camillus; Pittacus; Trajanus; Sicinius; Leonidas; Horatius Cocles; P. Scipio; Pericles und Cincinnatus) über denen die vier Cardinaltugenden Klugheit, Gerechtigkeit, Stärke und Mässigung dargestellt wurden. In der Lunette ward ein Bild Gott Vaters mit Engeln, neben der Eingangsthür die einzelne Figur des Cato angebracht. „Sämmtliche Figuren tragen ganz den dem Perugino eigenthümlichen Charakter, wie er in seinen frühern und spätern Werken vorkommt. Es ist daher anzunehmen, dass der Meister, wie es auch in der Natur dieses Auftrags lag, alle Haupttheile selbst ausgeführt und ihm von seinen Schülern nur untergeordnete Hülfe geleistet wurde. Am wenigsten ist zuzugeben, dass in den Sybillen vom Jahre 1500 die Köpfe von Rafel gemalt seien, der damals erst siebzehn Jahr alt, noch nicht im Stande war, so schön modellirte Köpfe zu malen." *)

Im Jahre 1501, während er noch an diesen Wandgemälden, die erst 1507 beendet worden sein mögen, arbeitete, gehörte Meister Pietro auch zu den zehn Prioren des Magistrats und die Uebertragung dieses Ehrenamtes beweist wenigstens, dass seine Mitbürger von ihm nicht befürchteten, „er würde um Geld jeden schlimmen Vertrag geschlossen haben." Während aber seine Glücksgüter und äussren Ehren im Zunehmen begriffen

*) *J. D. Passavant*, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi. (Leipzig 1839). I. Theil. Anhang. S. 494.

waren, minderte sich seine künstlerische Leistungsfähigkeit. Bald nach dem Weggange seines grossen Schülers Rafael Santi, der im Jahre 1504 erfolgte, wurde Meister Perugino auch von seinem Genius verlassen.

In den langen Jahren, während deren er noch immer fortarbeitete, Bestellungen auf Bestellungen übernahm und ausführte, näherte sich der sonst so bedeutende Maler mehr und mehr jenen Handwerkerkünstlern, die ohne innere Weihe und Hingabe, mit stets bereiten äusserem Geschick und vielem Selbstbewusstsein zu arbeiten pflegen. Es existiren aus dieser spätern Zeit eine grosse Menge von Bildern Peruginos, die im Allgemeinen und im besten Falle nur für Wiederholungen seiner frühern Leistungen gelten dürfen. Seine Innigkeit und Weichheit verwandelte sich in süssliche Manier. „Wie wenig es ihm späterhin um die Kunst ein Ernst gewesen, wie handwerksmässig er sein Geschäft betrieben, zeigt eine Tafel mit seinem Namen und der Jahrzahl 1518 in der Gallerie Rinuccini zu Florenz. Die mit dem Pinsel gezeichnete Aufschrift dieses Altargemäldes ist schwerlich verfälscht, da sie augenscheinlich so alt ist, als das Bild selbst. Andrerseits ist die Manier der Ausführung nicht peruginisch, sondern altlombardisch, woraus zu schliessen, dass Pietro eben damals einen reisenden Norditaliener als Gesellen in seiner Werkstatt angestellt hatte, dem es unmöglich gefallen war, seiner angelernten Manier zu entsagen und jener des Perugino sich anzuschliessen, wie dessen Lehrlinge und Schüler.“*)

Es hat immer etwas Betrübendes und Niederschlagendes das allmählige Stumpfwerden einer ehedem lebensvollen Natur, den Uebergang zum Handwerk bei einem bedeutenden Künstler zu erblicken. In Peruginos besondrem Falle kam noch hinzu, dass er selbst von seinem Zurückgange nichts ahnte und sich in seinen späten Tagen gar noch auf einen Streit mit Michel Angelo und dessen Anhängern einliess. Buonarroti und die ihm folgten, möchten sich gegen die ihnen widerstrebende Kunstrichtung Peruginos wenig tolerant gezeigt haben, auch wenn Meister Pietro noch in der Kraft und Wahrheit seiner besten Jahre gestanden hätte. Jetzt konnten sie ihm mit Recht die Flüchtigkeit und Schwächlichkeit seiner Arbeiten vorwerfen. Wir dürfen um so weniger bezweifeln, dass dies bald geschehen ist, als andrerseits Perugino gegen die „Aeus-

*) *Rumohr*, Italienische Forschungen. II. Theil. S. 348.

serlichkeit" der Michel Angeloschen Richtung eiferte, ihr den Mangel an Gemüth und Empfindung vorwarf und offenbar nicht ahnte, dass in seinen eignen neuern Arbeiten wenig davon zu spüren sei. Im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts kam es zwischen beiden zu einem persönlichen Zwist. Michel Angelo vergalt Peruginos beissende Bemerkungen damit, dass er ihn öffentlich einen Stümper schalt, Pietro forderte den Gegner vor den Rath der Acht, kam aber selbst nach Vasaris Angaben mit wenig Ehren davon. Auch eine künstlerische Ehrenrettung, die der alte Meister den Neuerern gegenüber versuchte, schlug schmählich fehl. Pietro übernahm für die Kirche San Anunziata zu Florenz die Vollendung eines Altarwerkes, welches von Filippino Lippi begonnen worden war. Dasselbe sollte aus zwei Bildern, einer Kreuzabnahme nach dem Chor und einer Himmelfahrt der Madonna nach dem Schiff der Kirche zu, bestehen. Die „Kreuzabnahme" hatte Filippino angefangen, sie wurde von Perugino neu vervollständigt, die „Himmelfahrt der Madonna" malte er allein. Nach Vollendung der Arbeit waren die Auftraggeber, die Servitenmönche, so bestürzt über die Mattheit des Peruginoschen Bildes, dass die Himmelfahrt der Madonna ihren Platz nach dem Chor und dafür die Kreuzabnahme nach der Vorderseite erhielt. Den scheltenden Freunden, welche ihm matte, nachlässige Führung vorwarfen, erwiderte Perugino mit dem ganzen Starrsinn eines Künstlers, der nicht ahnt, wohin es mit ihm gekommen: „ich habe dieselben Figuren dargestellt, die sonst Lob und grosses Gefallen bei euch erweckten. Was kann ich dafür, wenn ihr sie jetzt nicht mehr mögt und rühmt!"

Perugino verliess nach dieser Niederlage, die ums Jahr 1515 erfolgt sein mag, Florenz und wendete sich nach Perugia zurück. Seine Thätigkeit setzte er fort, vermuthlich ohne noch grosse Freude daran zu gewinnen. Er überlebte nicht nur sich selbst, sondern auch seinen grossen Schüler, der im Jahre 1520 mitten aus seiner glänzenden Laufbahn gerissen worden war. Noch im Jahre 1522 übernahm er Aufträge für Castelli di Fontignano, in der Nähe von Perugia. Im darauf folgenden Jahre brach in diesen Landschaften eine Pest aus, welche derart wüthete, dass die Priester den Krankenbesuch zu unterlassen begannen. An ihr soll auch Meister Pietro Perugino im Hospital zu Fontignano, ohne den Genuss der Sterbesacramente, verschieden sein. Für den Augenblick wurde selbst die Leiche in ungeweihter Erde begraben. Im Jahre 1524 aber

liessen die Söhne des Malers denselben in der Kirche San Agostino zu Perugia, die eines seiner schönsten Altarbilder enthielt, ehrenvoll beisetzen.

Francesco Francia.

1450—1517.

Der zweite grosse Maler aus dem Künstlerkreis der „umbrischen Schule", welcher geschildert werden muss, *Francesco Raibolini*, genannt *Francia*, ist schon darum eine interessante Erscheinung, weil er Zeit seines Lebens dem künstlerischen Mittelpunkt Italiens, Florenz fern blieb und uns in das Leben einer neuen wichtigen Stadt, seiner Vaterstadt Bologna einführt.

Francesco Raibolini ward im Jahre 1450 zu Bologna geboren und stammte aus einer Familie von Zimmerleuten. Als Kind bereits wurde er einem edleren Beruf, der Goldschmiedekunst zugeführt, von dem Goldschmied, dessen Lehrling er war, soll er den Namen Francia angenommen haben. Er erschien als ein liebenswürdiger, durch besondre Wohlgestalt und einnehmende Züge ausgezeichneter Knabe, schon damals wie später, besass er das unschätzbare Talent „durch seine Reden die allertrübsinnigsten Menschen fröhlich und der Sorgen uneingedenk zu erhalten."*) Dabei machte sich auch in dem jungen Goldarbeiter die künstlerische Begabung geltend, er machte bedeutende Studien im Zeichnen und sein Landsmann Marco Zoppo, ein Genosse Mantegnas in der Schule des Squarcione, wurde sein Lehrer dabei. Seine ersten Kunstwerke wurden im erwählten Beruf ausgeführt, Arbeiten in emaillirtem Silber, mit geschmackvollen Arabesken und Figuren geziert, gingen vielfach aus der Hand Francias hervor, und schmückten vor allem den Palast der Bentivogli, der herrschenden Familie zu Bologna. —

Die Bentivogli zählten zu jenen zahlreichen kleinen Herrschergeschlechtern, die mit dem Verschwinden der republikanischen Städtefreiheit überall in Italien aufgekommen waren. Rings um sie her gab es die

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. II. Band. II. Abtheilung. S. 336.

ähnlichen Dynastieen der Varani zu Camerino, der Malatesta zu Rimini, der Baglioni zu Perugia, und das Charakteristische aller war, dass sie mit Verbrechen die Herrschaft gegen Andre behaupteten und mit Verbrechen sich dieselbe einander entrissen. Gegen den Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts herrschte Giovanni II. Bentivoglio über Bologna. Unter seinem Regiment hörten mindestens die offenen Gräuel auf, seine Stellung zwischen den kleinen Dynasten Italiens war eine angesehene und gesicherte, und für eben diesen Fürsten und seinen prächtigen Haushalt führte Francia seine hauptsächlichsten Silberarbeiten aus. Durch ihn scheint er auch in den Besitz eines sichern und einträglichen Amtes gekommen zu sein. Er zeichnete sich als Medailleur und Graveur mindestens ebenso wie in seinem ursprünglichen Beruf aus und wurde demgemäss zum Vorsteher der Münze in Bologna ernannt. Er bekleidete dieses Amt Zeit seines Lebens und die Stempel zu den Bolognesischen Münzen mit dem Bildniss Giovanni Bentivoglios wie manche spätre, wurden von ihm geschnitten und standen nach dem Bericht Vasaris im höchsten Werth. Wenn wir alles zusammenfassen, was Francesco Francia als Goldschmied und mit Ausübung andrer künstlerisch praktischer Thätigkeiten im Leben erreicht hatte, so sehen wir sofort, dass ihn nichts andres als der Drang eines innern Berufs zur Kunst der Malerei in seinen spätern Lebensjahren führen konnte.

Vasari berichtet, dass Francesco Francia verschiedene Meister der Kunst in sein Haus habe kommen lassen, um durch dieselben in der Welt der Farben heimisch zu werden. Grössere Wahrscheinlichkeit hat es für sich, dass er durch das Studium von Bildern, die nach Bologna gelangten, zu gleichen Versuchen angespornt wurde. Besonders die Werke Peruginos scheinen auf den strebenden Goldschmiedt Eindruck gemacht zu haben und zu ihrer Weise fühlte sich Francia hingezogen, als er zu eigenen Versuchen übergieng. Doch blieben auch die Arbeiten des Venetianers Bellini und selbst diejenigen Mantegnas nicht ohne alle Einwirkung auf ihn. Im Jahre 1490, also im vierzigsten Lebensjahre, gelangte er zu seinem ersten Bilde. Er malte eine „Madonna mit der Umgebung mehrerer Heiligen“ für Bartolomeo Felsini, welcher das Erstlingswerk Francias in der Kirche Misericordia bei Bologna aufstellte. Gegenwärtig gehört dieses Altarbild den Sammlungen der Akademie von Bologna an.

Francias erster Versuch in der Malerei fand Beifall und reichte für seine alten Gönner die Bentivogli hin, jetzt auch seinen Pinsel in Bewegung zu setzen und ihm mit mancherlei Aufträgen auf dem neuen Wege zu Hülfe zu kommen. Giovanni Bentivoglio machte den Anfang und liess ein zweites „Bild der Madonna, mit musicirenden Engeln" für seine Kapelle in der Kirche San Jacopo ausführen, sein Sohn Antonio Galeazzo, der Archidiakonus von Bologna und päpstliche Protonotar, dehnte die Gönnerschaft zum Auftrag eines grossen Bildes für den Hauptaltar der eben erwähnten Kirche Misericordia aus, das die „Geburt Christi" darstellen sollte. Dieses Bild wurde im Jahre 1499 vollendet. Francia verfehlte nicht auf demselben das Bild des päpstlichen Protonotars, seines Auftraggebers in der Tracht eines Kreuzritters anzubringen. Während und kurz nach dieser Zeit hatte der Maler noch verschiedene andere Altarbilder, grösserentheils die „Madonna mit dem Kinde" darstellend, vollendet. In allen diesen Arbeiten offenbarte sich eine gemüthvolle Innerlichkeit, die gleichwohl nicht bis zu jener Grenze der Sentimentalität trieb, welche von seinem Vorbild Peter Perugino öfter übersehen und überschritten wurde.

Auch in der Wandmalerei sollte sich Francia bald versuchen und bewähren. In eben den Tagen, wo der seitherige Goldschmied Malerruhm gewann, hatte Giovanni Bentivoglio den Palast seiner Familie zu Ende gebaut, Maler aus Ferrara und Modena und die in Bologna einheimischen Künstler wurden bei der Ausschmückung desselben beschäftigt. Francesco Francia ward von dem Fürsten dadurch bevorzugt, dass er das gewöhnliche Wohnzimmer desselben mit einem Bilde schmücken durfte. Er wählte die Geschichte der Judith und des Holofernes und schuf ein Gemälde, welches von Giovanni Bentivoglio und allen Kunstfreunden Bolognas bewundert ward, aber wenige Jahre später der Vernichtung anheimfiel.

Gegen Ende des Jahres, 1497 und in den ersten Monaten des nächstfolgenden Jahres müssen die frühesten Begegnungen Francesco Francias mit einem Künstler stattgefunden haben, der nie zu seinen Freunden zählte und mit welchem später ein offener Bruch erfolgte. Michel Angelo Buonarroti kam in dieser Zeit, von den florentinischn Staatswirren verscheucht, in Bologna an, wo er bei Gianfrancesco Aldovrandi, einem Mitgliede des grossen Rathes, freundliche Aufnahme und Beschäftigung

fand. Die Bolognesischen Künstler scheinen nicht eben frei vom localen Brodneid gewesen zu sein und wenn sicher Francia diese unedle Leidenschaft nicht theilte, zudem als Maler von dem damaligen Bildhauer wenig zu fürchten hatte, so stiessen sich seine heitre, schmiegsame Natur und die herbe und schroffe des Buonarroten ab. Wahrscheinlich that Francia nichts, Michel Angelos Aufenthalt in Bologna zu erleichtern oder angenehmer zu machen, schon nach einem Jahre verliess derselbe die ungastliche Stadt.

Im Beginn des neuen Jahrhunderts arbeitete Francia an den Wandmalereien für die Kapelle der heiligen Cäcilia, die zur schon erwähnten Kirche San Jacopo gehört. Er stellte „die Vermählung der heiligen Cäcilia“ und „das Begräbniss derselben“ dar. Die edeln Gestalten, die anmuthvollen Köpfe und die meisterhafte Gewandung in diesen Bildern entzückten die Beschauer. Schon bei diesen Arbeiten sehen wir auch der Schule Francesco Francias gedacht, die übrigen Fresken der genannten Kapelle wurden von seinen Schülern ausgeführt, unter denen er Lorenzo Costa mit besonderer Vorliebe ausbildete.

Im Jahre 1505 ward Francesco Francia die Freude den Herrlichsten aus der jungen Künstlerwelt Italiens: Rafael Santi, in Bologna zu begrüssen. Derselbe hatte seit zwei Jahren seinen Lehrer Perugino verlassen, war nach Florenz übergesiedelt und kam jetzt, um die Bekanntschaft eines Meisters zu machen, für den er einen Theil jener liebenswürdigen Verehrung in sich trug, welche er Perugino entgegengebracht hatte. Vermuthlich führte er während dieses Aufenthaltes im Auftrag Giovanni Bentivoglios eine Geburt Christi aus.*) Francesco Francia aber fühlte sich von der liebenswürdigen, gewinnenden, menschlichen Weise des jungen Genius ebenso bezaubert wie von dessen Leistungen als Maler. So entstand zwischen beiden eine innige, dauernde Freundschaft, sie wechselten Zeichnungen mit einander und Rafael erstreckte seine Theilnahme bis auf Francias eben erwähnten Schüler Lorenzo Costa. Diese Begegnung mit Rafael war aber für längere Zeit der letzte Sonnenblick für Francia. Es kamen trübe Tage, die zunächst aus den politischen Verhältnissen seiner Vaterstadt hervorgiengen. Immer hatten Francescos besondre Gönner, die Bentivoglis zahlreiche Gegner gehabt und in der

*) *J. D. Passavant*, Rafael Santi. I. Theil S. 96.

That durch ihr Auftreten verdient. Als daher der gewaltige energische Julius II. den päpstlichen Thron bestiegen und seine Absicht verkündet hatte, früher dem Kirchenstaat unterworfen gewesene Städte, wie Bologna, und sei es mit Waffengewalt, wieder an denselben zu bringen, regte sich in Bologna das Volk. Der greise Bentivoglio, der vor zwölf Jahren die aus Florenz flüchtigen Medici mit so vielen Vorwürfen empfangen hatte, musste jetzt mit seinen Söhnen und Verwandten selbst flüchten, sobald sich die Kunde verbreitete, dass Papst Julius mit grosser Kriegsrüstung im Anzuge sei. Nun folgten die gewöhnlichen Scenen eines solchen Wechsels. Das Volk stürmte den Palast der seitherigen Herrscher, plünderte und zerstörte denselben, die bessern Bürger versammelten sich und sandten Julius II. ihre Unterwerfung entgegen. Der kriegsgewaltige Kirchenfürst zog im Triumph in Bologna ein. Bei seinem Einzug warf er Münzen unter das Volk, welche Bologna auf den Befreier von der Tyrannei geprägt und zu denen Francesco Francia als Vorsteher der Münze die Stempel hatte schneiden müssen.

Wir können uns denken wie demselben zu Muth war, als er sich in diese Nothwendigkeit versetzt sah. Die Bentivogli hatten so an ihm gehandelt, dass ihn ihr Sturz in die tiefste Bekümmerniss versetzen musste, zwei Jahre später (1508) fand Rafael in einem liebenswürdigen Briefe nöthig, dem älteren Künstler zuzurufen: „Fasst Muth, bedient Euch Eurer gewohnten Weisheit und seid überzeugt, dass ich eure Bekümmernisse wie meine eigenen empfinde.“*) Allerdings erlitt Francia keinen direkten Verlust durch die Vertreibung der Bentivogli, sein Vorsteheramt der Münze von Bologna wurde ihm belassen, aber eben dies spricht für die Lauterkeit seiner Gesinnung.

Um ihn herum war alles Freude und Huldigung für den siegreichen Papst, der eine Zeitlang sein Hoflager zu Bologna aufschlug und sich derart häuslich einrichtete, dass er Zeit fand, den aus Florenz herbeigerufenen Michel Angelo, welcher jetzt zum zweitenmale in Bologna lebte, mit der Herstellung eines Erzstandbildes für sich selbst zu beauftragen. Buonarroti arbeitete während des ganzen Jahres 1507 an der Statue, zu derem Guss Geschütze und die erbeutete Glocke des ehemaligen Palastes Bentivoglios verwendet wurden. Ende Februar 1598 war die Arbeit vollendet und gelangte zur Aufstellung. Francesco Francia mag den gros-

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Theil. S. 122.

sen Künstler eben so wenig freundlich begrüsst haben, als dieser ihn. Und so kam es denn zu Auseinandersetzungen, welche für beide Theile gleich unerfreulich waren, aber die weichere Natur Francias doch stärker berühren mussten. Jedenfalls waren Missstimmungen vorangegangen, ehe sich Francia bei einem Besuch der Werkstätte Michel Angelos bewogen fand, demselben über seine Arbeit nichts zu sagen, als dass das Erz gut sei. „Ist es gut" erwiderte Michel Angelo, der nie eine treffende Antwort schuldig blieb, so bin ich Papst Julius den Dank schuldig und Ihr könnt Euch bei dem Krämer, der Euch die Farben liefert, für Eure Bilder bedanken." Francia verkehrte nach diesen scharfen Worten nicht weiter persönlich mit Michel Angelo, aber dieser soll eines Tages Gelegeeheit genommen haben, ihm durch seinen Sohn, einen sehr schönen Knaben, sagen zu lassen: „seine lebendigen Gestalten geriethen ihm besser als die, welche er auf seinen Bildern zu Stande brächte."*)

Wir dürfen bei diesen Erzählungen nie vergessen; dass sie auf ziemlich unsichern Ueberlieferungen beruhen. Unzweifelhaft allerdings stiessen Francia und Michel Angelo sich ab und schon die Freundschaft des Erstern zu Perugino und die Gesinnung des Florentiners über diesen Meister waren gegensätzlich. Dann lag es in der Natur der Sache, dass Francesco Francia die künstlerische Richtung Michel Angelos nicht lieben konnte. Das Gewaltsame, Mächtige stiess ihn ab und wir brauchen durchaus keinen Neid auf Francias Seite zu suchen. Wo er verstehen konnte, erfüllte ihn die wärmste Begeistrung, die rückhaltloseste Anerkennung. In derselben Zeit ungefähr, wo die unerfreulichen Begegnungen Francias mit Michel Angelo stattfanden, redete er in einem schönen Sonett an Rafael diesen folgendermaassen an:

Glückselger Jüngling, wenig Sommer alt
Hebt über Tausend Dich Dein kühnes Streben!
Was erst, wenn Dich Erfahrung reift und Leben?
Dann wird, von Deiner Zauberhand Gewalt
Besiegt, Natur in lautes Lob entbrennen
Und Dich allein der Maler Fürsten nennen!

Das war nicht die Sprache des Neides und Francias Bewunderung für die strahlende Erscheinung Rafaels belehrt uns hinlänglich über die tiefliegenden und durch nichts zu beseitigenden Ursachen seines Missverhältnisses zu Michel Angelo.

*) *Grimm*, Leben Michel Angelos. I. Theil. S. 305.

Den nächstfolgenden Jahren gehören viele der trefflichsten Bilder des Meisters an. Mit Vorliebe kehrte er immer wieder zur Darstellung der Madonna zurück, die seinem ganzen Wesen durchaus zusagte und in der er auch den grössten Theil seines Besten geleistet hat. „Die Madonna hat immer denselben ruhigen, sinnenden Ausdruck, dieselben sanften, dunkeln Augen, dasselbe kräftig gerundete Oval des Gesichts und doch wirkt sie immer anziehend und wohlthuend.“*) Schöne Bilder dieser Art bewahren gegenwärtig die Gemäldegallerien zu München („die Madonna das Jesuskind anbetend“) die zu Dresden, sowie die Pinakothek der Akademie von Bologna, in welcher viele Werke des berühmten Landsmanns gesammelt sind.

Francesco Francia genoss in Bologna so hohes Ansehen, war so geliebt unter seinen Mitbürgern, dass er, wie Vasari sich ausdrückt „fast gleich einer Gottheit verehrt wurde.“ In seinem häuslichen Leben scheint er glücklich gewesen zu sein, wir hören von zwei Söhnen, Camillo und Giacomo, von denen der letztre der Malerschule seines Vaters angehörte. Diese Malerschule selbst wurde im Laufe der Jahre zahlreich besucht. Für die geordnete, theilnehmende Sinnesweise Francias spricht eine förmliche Chronik, die er über seine Schule, über die Fortschritte und Arbeiten der jungen Künstler hielt, welche sich ihm vertraut hatten. Francia bewahrte sich im höhern Lebensalter das heiter glückliche Naturell ebensowohl, als die Kraft zu tüchtigen Schöpfungen, und scheint bis in die spätesten Jahre seinen Aemtern vorgestanden zu haben, denn es wird erwähnt, dass er noch unter der Regierung Papst Leos X., der erst 1513 den Thron bestieg, Münzmeister von Bologna gewesen sei. Nach allem führte er ein sorgenfreies, glückliches, von allgemeiner Verehrung und Bewundrung umgebnes Leben, sodass die überlieferte Erzählung von seinem Tode um so wunderbarer klingt. Francia hatte auch in den Jahren von 1508—1516 den Verkehr mit Rafael fortgesetzt. Sie tauschten ihre Bildnisse, der alte Meister von Bologna hörte sicher mit wachsender Freude von den herrlichen Werken, mit denen Rafael in jener Zeit den Vatican schmückte. Zu einer beschwerlichen Reise nach Rom konnte sich aber Francia nicht mehr entschliessen und so vergiengen viele Jahre, in welchen er kein grösseres Bild Rafaels zu Gesicht bekam. Im Jahre 1516 nun hatte derselbe sein Gemälde der

*) *Lübke*, Grundriss der Kunstgeschichte. S. 523.

„heiligen Cäcilia", welches in der San Giovannicapelle bei Bologna aufgestellt werden sollte, vollendet. Er sandte es an Francia mit der Bitte, die Aufstellung des Bildes am günstigsten Orte zu überwachen. „Francia empfand grosses Vergnügen, dass er die langgewünschte Gelegenheit finden solle, eine Arbeit Rafaels mit Muse zu betrachten, er las den Brief worin dieser schrieb, wenn sich ein Riss in seinem Bilde fände, möge er ihn herstellen, oder wenn ein Fehler daran sei, ihn als Freund verbessern, und nahm sodann mit Freuden und bei guter Beleuchtung das Bild Rafaels aus dem Kasten. Wie gross aber war sein Staunen und sein Verwundern, als er es beschaute, er sah, dass er bis dahin in thörichtem Wahn und Irrthum gestanden hatte. Das Werk Rafaels war göttlich, nicht als ob es gemalt, sondern als ob es lebend sei, dass man es unter seinen schönen Arbeiten, die alle bewundernswerth sind, noch als ausgezeichnt rühmen kann. Francia verglich dies herrliche Bild mit seinen eigenen Arbeiten, die umherstanden und fühlte sich vom Schrecken halb des Lebens beraubt. Er liess es mit aller Sorgfalt in der Capelle zu San Giovanni aufstellen, musste sich aber, da er ganz ausser sich gerathen war, nach Verlauf von wenig Tagen zu Bette legen. Ihm schien, als sei er im Vergleich mit dem, was er sonst gedacht und wofür er gegolten hatte, zu einem Nichts herabgesunken und er starb wie Einige glauben aus Gram und Betrübniss."*)

So Vasari. Von spätern Biographen Francias wurde diese Erzählung bestritten und sogar angegeben, dass der alte Goldschmied und Maler noch um das Jahr 1533, also lange nach Rafaels Tode gelebt habe. Dem ist jedoch nicht so, Francia ist allerdings im Januar 1517 gestorben und eine Unmöglichkeit steht der Ueberlieferung eben so wenig entgegen, als eine innre Unwahrscheinlichkeit. Leicht denkbar ist es, dass Francia sein eigenes Wollen und Streben im Bilde der heiligen Cäcilia tausendfach übertroffen sah und sich an diesem Bewusstsein verzehrte. Da aber kein unbedingter Beweis für die Wahrheit der Sage vorliegt, so ist es dankbarer, schöner und für den Meister ehrender, dieselbe zu deuten, wie es Adalbert Chamisso in seinem schönen Gedicht „Francias Tod" gethan hat, indem er den Meister nicht aus Gram und Betrübniss, sondern aus Freude über die vollendete Erfüllung seines tiefsten Sehnens dahinscheiden lässt.

*) *Vasari*, Leben der Maler. II. Theil. II. Abth. S. 351.

Die Zeit der höchsten Kunstblüthe.

Ununterbrochen fortschreitend, neue Gebiete erobernd, ihre Mittel zur höchsten Ausdrucksfähigkeit steigernd, sehen wir die italienische Malerei im 15. Jahrhundert den herrlichsten Zielen entgegeneilen. Die Kunst hatte in der That schon eine stolze Meisterreihe aufzuweisen, die Florentiner von Masaccio bis zu Luca Signorelli, die ausserflorentinischen Maler von Mantegna bis zu Perugino, dem Umbrier, zählten grosse Namen und grosse Leistungen. Und dennoch war der Gipfel noch nicht erreicht, die Erscheinung der grössten und gewaltigsten Meister stand noch bevor, das sechszehnte Jahrhundert sollte das ablaufende fünfzehnte, welches so rühmlich gestrebt hatte, weit hinter sich lassen. Am Eingang desselben steht, gleichzeitig wirkend, ob auch verschieden im Lebensalter, wie in der Natur ihres Genius, die herrliche Trias: *Lionardo da Vinci*, *Michel Angelo Buonarroti* und *Rafael Santi*. Die Geschichte der höchsten Kunstblüthe ist wesentlich die Geschichte dieser drei Meister, deren Leben darum ein volles Anrecht hat, ausführlicher dargestellt zu werden. Zudem war die Existenz eines Jeden nicht blos in ihren Resultaten reich und bewundrungswürdig. Vielmehr nahm ihr Leben einen Verlauf, der sich in fast allem von dem Leben der seitherigen Maler unterschied und die gewaltigen Drei zu ebenso wichtigen Erscheinungen für die Geschichte der menschlichen Natur und des menschlichen Geistes überhaupt, als zu den grössten der Kunstgeschichte erhob. —

Die italienischen Verhältnisse ihrer Zeit waren nicht mehr die alten. In Florenz wie im ganzen übrigen Italien hatte Jahrzehnte hindurch der

Friede gewaltet. Aber gerade gegen den Ausgang des fünfzehnten und im Beginn des sechszehnten Jahrhunderts erfolgte ein Umschlag, es begann die Zeit auswärtiger Kriege, innnerer Umwälzungen. Inmitten derselben verlief das Leben der drei Künstler, die wohl vor Allen den im überschwänglichen Italien vielgebrauchten Beinamen der „göttlichen" verdienten. Sie hatten Gelegenheit, die Macht ihrer Persönlichkeit und ihres Geistes, gegenüber den Wechselfällen des Schicksals und gegenüber den verschiedensten vielbedeutenden Persönlichkeiten, zu erproben. Ihr Leben führte sie an tausend Erscheinungen und Möglichkeiten der menschlichen Existenz vorüber, aber immer und überall treten sie uns als dieselben edlen, ganzen und vollbeseelten Persönlichkeiten entgegen. So wenig Aehnlichkeit sie aufweisen mögen, so treffen sie in dem einen zusammen, dass sie ebenso grosse Menschen, als Künstler sind, und auch in dieser Beziehung den Spätern voranleuchten konnten und noch können.

Aus dem Kreise der „Schule", der Gebundenheit an vaterstädtische Ueberlieferung und Kunstweise, traten sie frei und ihr eignes Gesetz gebend hervor. Wer vermöchte Lionardo und Michel Angelo schlechthin Florentiner, wer Rafael einen Umbrier zu nennen! Ueber ganz Italien hin erstreckte sich bei Lebzeiten ihre Kunstthätigkeit und ihr persönlicher Einfluss, über die gesammte Culturwelt wirkten sie nach ihrem Abscheiden. Auch dazu trug ihr Leben in seinem Wechsel und seiner Vielartigkeit bei. Wohl hatten auch früher die Meister von Florenz und Umbrien Arbeiten in andern Landschaften und Städten ausgeführt, wohl waren sie Jahrelang vom heimischen Heerd entfernt gewesen. Aber sie traten damit nie oder selten aus dem geistigen Bann des Heimathsortes und der Schule, Erscheinungen wie Lionardo da Vinci, der zu gleicher Zeit in der Lombardei und in Florenz als der Gründer der neuen Malerei gefeiert ward, hatte die voraufgegangene Epoche der Kunst nicht bewundern dürfen.

Es war eine Zeit leuchtender, unvergänglicher Herrlichkeit, die mit den drei grossen Meistern erschien. Und dass sie nicht in der Epoche ruhig friedlichen Glückes, althergebrachten Ganges der Dinge lebten, dass ihre Wirksamkeit in eine Periode grosser politischer und religiöser Kämpfe fiel, dass sie dennoch als die grössten Männer und Namen dieser Periode erkannt wurden, lässt ihren Glanz um so strahlender erscheinen, ist lebendiges Zeugniss von der unbesieglichen Gewalt des Genius.

Mit wenigen Worten ist der gemeinsame Charakter des Künstlerthums der drei Meister, der gesammten Blüthezeit im sechszehnten Jahrhundert bezeichnet worden. „Die Malerei hatte (nachdem das fünfzehnte Jahrhundert in vielseitigster Weise die Wege gebahnt, alle Kreise der Anschauung durchdrungen und die volle charakteristische Wahrheit des Lebens zur Erscheinung gebracht hatte) die unbedingte Herrschaft über das Reich der Formen erlangt und konnte nun mit höchster Freiheit sich zu Darstellung der tiefsinnigsten Ideen, der erhabensten Schönheit wenden.“*)

Eine gemeinsame gleichgeltende Charakteristik der Zeitverhältnisse und Umgebungen, wie sie den Florentinern des fünfzehnten Jahrhunderts vorauszusenden war, giebt es für die grosse Trias nicht. Sie würde sich zu einer Darstellung ganz Italiens, zur Vorführung fast aller bedeutsamen Persönlichkeiten jener Zeit erweitern müssen. Angemessner scheint es im Leben jedes Einzelnen der Aussenwelt zu gedenken, in die er gestellt war, die auf ihn und auf die er mit seiner Kunst und Persönlichkeit wirkte. Und so wenden wir uns zur Lebenschildrung der drei grössten Meister Italiens, vorauf zu derjenigen des *Lionardo da Vinci*.

Lionardo da Vinci.

1452—1519.

Der florentinische Meister, welcher gleich Cimabue, Giotto und Masaccio bestimmt war, der Gründer einer neuen Kunstepoche, der grössten und herrlichsten der Malerei überhaupt, zu werden, wurde im Jahre 1452 zu Florenz geboren.**) Er war ein natürlicher Sohn des Herrn Piero da Vinci, Notars der Signoria von Florenz, der seinen Namen von dem kleinen Schlosse Vinci im untern Arnothal führte. Da man im damaligen Italien keinen strengen Unterschied zwischen ehelichen und natürlichen Kindern zu machen pflegte, so dass in verschiednen

*) *Lübke*, Grundriss der Kunstgeschichte. S. 540.

**) *Vasari*, Leben der Maler, D. A. III. Theil. I. Abth. S. 3 giebt kein Geburtsjahr.

Fürstenhäusern die letztern sogar auf die Thronfolge Ansprüche erhoben, so erkannte Sor Piero den jungen Lionardo frühzeitig als seinen rechtmässigen Sohn und liess dem begabten Kinde eine standesmässige Erziehung angedeihen.*) Von trefflichen Lehrern unterrichtet, wusste er dieselben bald durch seine Fassungskraft in Erstaunen zu setzen, zeigte einen brennenden Wissenstrieb, der ihn durch sein Leben hindurch begleitete und eine Neigung für so vielartige Gegenstände, dass bei mindrem Talent grosse Besorgniss am Platze gewesen wäre. Peter da Vinci spähte indessen bald heraus, dass der Zug zur Nachbildung der Aussenwelt am stärksten hervortrete, dass die Zeichnungen des Knaben eine Reife zeigten, die wohl auf den Gedanken bringen konnte, derselbe sei zum Künstler bestimmt. Der Notar hielt Rücksprache mit einem Meister, der unter den damaligen Florentinern eine ganz eigenartige Stellung einnahm, mit Andrea Verocchio. Geboren 1432, hatte dieser Künstler in seiner frühesten Jugend als Goldschmied Ruf erlangt, sich darnach als Erzgiesser und weiterhin als Bildhauer ausgezeichnet. Mit einem vielseitigen Geiste begabt, strebte er schliesslich auch als Architect und Maler Ruhm zu gewinnen, war unermüdlich thätig und beeifert, die Gebiete der Kunst unbedingt zu beherrschen. Seine Phantasie unterstützte nicht immer den Ernst seiner Studien und so war Verocchio wohl ein geistvoller Mann, ein Meister, der viel Treffliches leistete, aber doch kein Künstler ersten Ranges. Eine gewisse Trockenheit, besonders in der Malerei, vermochte er selten ganz zu überwinden und dieselbe blieb von seinen Zeitgenossen ebensowenig unbemerkt, als späterhin unverschwiegen. Seine Vorzüge als Lehrer waren unbestritten, schon bei Perugino mussten wir derselben gedenken und bei dem jungen Lionardo da Vinci, der ihm jetzt anvertraut wurde, fand Andrea Verocchio reiche Gelegenheit sie zu bethätigen.

Vom ersten Tage an, wo sich der junge Lionardo in der Werkstätte Verocchios befand, warf er sich mit brennendem Eifer auf alle nur erdenkbaren künstlerischen Studien. Er zeichnete, malte und modellirte, er nahm gleichzeitig die Natur und antike Sculpturen zum Muster, und schon damals zeigte sich jene Unermüdlichkeit, von der uns aus spätern Jahren so viel Charakteristisches berichtet

* *Graf H. von Gallenberg*, Lionardo da Vinci (Leipzig, 1834), wesentlich eine Bearbeitung des italienischen Werkes von *Amoretti*.

wird. Wenn Lionarda da Vinci sich in jedes Volksgewühl mischte, um Studien zu gewinnen; Vergnügen an Menschen mit ungewöhnlichen Gesichtszügen, Bärten und Haarschmuck fand, jedem „der ihm gefiel, einen ganzen Tag hätte nachgehen können“*) um ihn dann zu Hause zu zeichnen; die Lachlust einer durch ihn erheiterten Gesellschaft, die komischen Grimassen einfältiger Leute, die er zu sich ins Haus nahm und wiederum die Schrecken eines Hinrichtungszuges für seine Studien ausbeutete, wenn er auf Darstellung von Pflanzen und Thieren eine Sorgfalt verwendete, wie Niemand vor ihm, so muss dies alles sich schon in den frühesten Jünglingsjahren entwickelt haben. Auch entsprechen die Ueberlieferungen über Lionardos Aufenthalt in Verocchios Werkstatt dieser Voraussetzung und der junge Künstler bewährte sich in wenigen Jahren ebenso im Seltsamen und Schwierigen, als im Schönen und Anmuthigen.

So erzählt Vasari, dass Lionardo eines Tages ein fabelhaftes Ungethüm malte und dazu an Kröten, Schlangen, Eidechsen, Fledermäusen u. s. w., deren er eine ganze Sammlung angelegt, die Studien gemacht hatte, so dass der eigene Vater vor Schreck über das Grauenbild zurückfuhr, das Gemälde aber alsdann lohnend verkaufte. In eben dieser Zeit malte er einen Medusenkopf, der abgeschlagen unter allerlei Gewürm auf der Erde liegt, und den man (in einer Copie) noch gegenwärtig in der Gallerie der Uffizien zu Florenz findet. Meisterhaft ist in diesem Werke die fahle, bräunliche Leichenfarbe, der aus dem Munde aufsteigende bräunliche Dampf, der Todeskampf in dem gläsernen, stieren, erlöschenden Auge. Weiterhin werden aus der Jugendzeit Lionardos vor Allem zwei verloren gegangene Cartons gerühmt, von denen der eine den Sündenfall der ersten Menschen in reizender Landschaft des Paradieses, der andere den Neptun auf sturmbewegtem Meere, mit Nymphen und Tritonen umgeben, darstellte. Zu plastischen Versuchen trieb den Jüngling ebensowohl die eigne nach allen Seiten hin strebende Natur, als das Beispiel seines Lehrers Verocchio. Unter denselben verzeichnet Vasari einige lachende weibliche Köpfe aus Thon, die später in Gyps nachgebildet wurden, so wie einige Kinderköpfe als so herrlich und schön, als ob sie von Meisterhand geschaffen wären. Dennoch würden wir mit Aufzählung dieser frühesten künstlerischen Strebungen und Versuche ein durchaus unvollständiges Bild von Lionardo da Vinci gewinnen.

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. III. Theil. I. Abth. S. 15.

Denn neben seinen künstlerischen giengen anatomische, geometrische und mechanische Studien der allerernstesten Art, — Canalbauten, Mühlen und Walkwerke, Brücken und Kriegswerkzeuge beschäftigten die Aufmerksamkeit und den Lerneifer des jungen Lionardo. Frühzeitig bewährte sich auch darin seine scharfsinnige und klar überschauende Weise und noch in seinen Jünglingsjahren machte er Vorschläge, den Arnofluss in einen Canal von Florenz bis Pisa zu fassen.

Zusammengehalten aber und getragen wurde die Fülle dieses Wissens und Wollens von der edelsten gewinnendsten Persönlichkeit. Die Natur hatte den herrlichen Jüngling auch äusserlich reich bedacht, von einnehmender Wohlgestalt, anmuthigen Zügen, blitzend hellen Augen, mit bezaubernder Redegabe wird er uns geschildert. „Gott hatte über diesen Geist eine solche Anmuth ausgegossen, hatte ihm eine so ausserordentliche Darstellungsgabe bei so klarem Verstand zugesellt, sein Gedächtniss kam ihm überall so sehr zu Hülfe, dass er im Stande war, jeden noch so kräftigen Geist durch seine Reden zu besiegen.“*) Für die reichste Bildung seiner körperlichen und geistigen Vorzüge trug Lionardo von früh auf Sorge. In allen freien Künsten ward er als Meister gerühmt, er war ein vortrefflicher Reiter, er genoss als Lautenspieler einer Art Berühmtheit und zeichnete sich als Improvisator aus. Von all seinen niedergeschriebnen poetischen Versuchen hat sich nur ein treffliches Sonett erhalten, welches aber jedenfalls seine geistige Reife und die gerühmte Herrschaft über die anmuthvolle heimische Sprache belegt.**)

Dem entsprechend gestaltete sich auch Lionardos äussres Leben: er liebte die Anmuth, die Fülle der Erscheinungen und begehrte sie um sich zu haben. Wir müssten uns vorstellen, wenn es nicht erzählt wäre, dass er sich, trotz immer unzureichender Mittel, prächtig und edelmännisch kleidete, dass er herrliche Pferde besass, sich jederzeit einige Diener hielt. Mit der ganzen Anlage seines Wesens und der eigenthümlichen Ausbildung, die er sich gegeben, stimmt die Neigung zusammen, vieles Begonnene nicht zu vollenden, Manches nur anzubahnen, häufig neue Pläne zu fassen, oft seinen Aufenthaltsort zu wechseln. Daraus erklärt sich auch, dass trotz der Verehrung und Bewundrung, die ihm frühzeitig zu Theil wurde, Lionardo in Florenz nie festen Fuss fasste.

*) *Vasari*, a. a. O.

**) *Guhl*, Künstlerbriefe, I. Bd. S. 103 theilt das Sonett in trefflicher Uebersetzung mit.

Seine Beziehungen zu Andrea Verocchio lösten sich bald. Verocchio hatte eine Altartafel für die Mönche von Vall'ombrosa zu malen begonnen und liess seinen Schüler das Bild eines Engels in dieselbe einfügen. Lionardos Genius überwand die Trockenheit seines Lehrers und Verrochio in der Erkenntniss, dass der junge da Vinci Besseres geleistet habe, als er, schwur keinen Pinsel mehr anzurühren.*) Aber die Selbsterkenntniss Meister Andreas konnte sich jedenfalls nicht zur Selbstverläugnung steigern, ein gewisser Groll mag bei ihm zurückgeblieben oder sonst ein Zerwürfniss eingetreten sein, Lionardo trat aus seiner Werkstätte und lebte fortan lediglich den eigenen Liebhabereien und freigewählten künstlerischen Aufgaben.

In dieser Periode sind vermuthlich einige jener Tafelbilder entstanden, deren Aechtheit gegenwärtig für unbezweifelt gilt, jener „Anbetung der Könige", welche die Gallerie der Ufficien bewahrt, und die wunderbar schönen Portraits eines Goldschmiedts und der Ginevra Benci. Mit dem letztern beginnt die Gruppe der Frauenportraits, in denen Lionardos unübertroffene Eigenthümlichkeit sich mit der vollendetsten Meisterschaft vereinigt. Es ist ein Zauber, ein Liebreiz, ein Zug von süsser Schwärmerei bei aller Naturwahrheit in diesen Köpfen, dass ein neuerer Schriftsteller mit vollem Recht bemerkt, es erwache unwillkürlich die Begier zu wissen, wie viel die bewusste Kunst hier gethan, wie viel das eigne Herz des Malers an dem Reizee des Bildnisses schuldig sei.**)

Und doch ist uns gerade diese Periode im Leben Lionardo da Vincis am unbekanntesten. Welche persönliche Beziehungen er in dieser Zeit hatte, warum er kein näheres Verhältniss zu den kunstbeschirmenden Medici, die damals noch in voller Herrlichkeit dastanden, gewonnen hat, ob ihn lediglich die innerste, nach Wechsel verlangende Natur oder irgend ein äusserliches Ereigniss aus der Arnostadt hinwegtrieb, dies alles sind Fragen, die vielleicht überzeugend von der Dichtung, aber nicht mit historischer Genauigkeit von der Biographie beantwortet werden können. Gewiss ist nur, dass Lionardo da Vinci um das Jahr 1482, also im dreissigsten seines Lebens von Florenz für lange Zeit Abschied nahm und nach Mailand übersiedelte.

In Mailand herrschte im Namen seines beraubten Neffen der schlaue

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. II. Bd. II. Abth. S. 272.

**) *Hermann Grimm*, Leben Michel Angelos. I. Theil. 51.

und ränkevolle Ludovico Sforza, genannt der Mohr, ein Nachkomme des glücklichen Condottiere Francesco Sforza „vielleicht von allen Italienern am meisten der Mann nach dem Herzen des fünfzehnten Jahrhunderts. Glänzender als in ihm war der Sieg des Genius und der individuellen Kraft nirgends ausgesprochen, und wer das nicht anzuerkennen geneigt war, durfte doch immerhin den Liebling der Fortuna in ihm verehren.“*) Einiges von diesem Talent und Glück besass Ludovico Moro, an dessen Hof sich Lionardo da Vinci begab. Wenn wir der Ueberliefrung Glauben schenken dürfen, so wurde der Künstler zuerst um seiner musikalischen Talente willen berufen. Es ist leicht möglich, dass der Herzog von Mailand am Lautenspiel des Florentiners Behagen hatte, er war indessen zu gut gebildet und von zu grossen Plänen und Entwürfen erfüllt, um nicht weitern und bessern Gebrauch von den Talenten Lionardos zu machen. Der Hof von Mailand wird als ausserordentlich sittenlos geschildert, jedenfalls war er bunt und prächtig, es drängte sich eine reiche Welt von Erscheinungen um ihn und Lionardo da Vinci liess sich in solchem Falle leicht und gern fesseln. Seine eigentliche Aufgabe scheint zunächst die Herstellung einer colossalen Reiterstatue des eben genannten Francesco Sforza gewesen zu sein. Aber er begnügte sich hierbei eben sowenig, als bei der anmuthigen Unterhaltung, die er mit Lautenspielen und Improvisiren der Hofgesellschaft zu verschaffen wusste. Sei es in Folge einer Aufforderung oder eignen Antriebs, er reichte dem Fürsten zuletzt in einem Briefe ein förmliches Verzeichniss aller seiner Fähigkeiten und Kenntnisse ein. Es scheint Lionardo darauf angekommen zu sein, hauptsächlich die Leistungen hervorzuheben, die dem Kriegsfürsten von Interesse sein konnten und so finden wir — charakteristisch genug — die Talente des Baumeisters, Malers und Bildhauers ganz zuletzt und nebenher erwähnt, ungefähr wie Göthe in manchen Fällen seine Geschäftsbefähigung und seine Nebenstudien über die Göttergabe der Dichtung setzte. Die Hauptstellen dieses Briefes an Ludovico Moro sind für die Kenntniss Lionardo da Vincis und seiner ausserordentlichen Vielseitigkeit sehr wesentlich.

„Indem ich“, heisst es im gedachten Briefe**) u. a. „gnädigster Herr, gegenwärtig zur Genüge die Proben aller derer gesehen und betrachtet

*) *Burkhardt*, Cultur der Renaissance. S. 39.

**) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Theil. S. 87.

habe, welche sich für Meister und Verfertiger von kriegerischen Instrumenten ausgeben und sich durchaus nicht vom gemeinen Gebrauche entfernen: so werde ich mich bemühen — ohne jemand anderes zu beeinträchtigen — Ew. Durchlaucht mich verständlich zu machen und meine Geheimnisse zu eröffnen. Und indem ich letztere zu Dero beliebiger Verfügung für gelegene Zeit darbiete, so hoffe ich auf einen günstigen Erfolg in den sämmtlichen Dingen, welche kürzlich im Folgenden angeführt sind. Ich verstehe sehr leichte Brücken anzufertigen, welche auf's Bequemste zu transportiren sind und durch deren Hülfe man die Feinde verfolgen, sowie ihnen, wenn es Noth thut, entfliehen kann; und andere, welche sicher durch Feuer und Kampf nicht anzugreifen sind, und leicht und bequem geschlagen und abgetragen werden können. Auch verstehe ich, die der Feinde zu verbrennen und zu zerstören. Ich weiss bei der Belagerung eines Ortes das Wasser aus den Gräben zu leiten, alle Arten Brücken von Leitern und andere Instrumente anzufertigen, welche zu besagter Expedition gehören." „Item, wenn man wegen der Höhe der Wälle oder wegen der Festigkeit des Ortes und seiner Lage, in dessen Belagerung keinen Gebrauch von den Bombarden (alten Kanonen) machen könnte: so verstehe ich eine jede Schanze und Befestigung zu zerstören, sofern sie nicht auf Felsengrunde steht."

Weiterhin erklärt Lionardo Bombarden, Mörser, Wurfmaschinen und Schleudern, unangreifbare Wägen anfertigen zu können und erwähnt erst dann, gleichsam beiläufig: „Zur Friedenszeit glaube ich vollkommen, im Vergleich mit jedem anderen, in der Architectur, in der Errichtung von öffentlichen und Privat-Gebäuden, in der Leitung des Wassers von einem Orte zum andern, Genüge zu leisten. Item, verstehe ich mich auf Sculptur in Marmor, in Bronze und Thon, ebenso auf Malerei, so dass man Vergleichungen mit einem jeden Andern anstellen möge, und sei er, wer er wolle."

Wohl hatte Lionardo ein volles Recht so von seiner Kunst zu sprechen. Dieselbe gelangte während dieser Mailänder Jahre zu ihrer höchsten Entfaltung und Entwicklung nnd gerade hier hat der Meister am dauerndsten und anhaltendsten an grossen Werken geschaffen. Das erste derselben war die erwähnte Reiterstatue zum Gedächtniss des Francesco Sforza, welche in Bronze ausgeführt werden sollte. Als ein erstes Modell dieses Monuments vollendet war und bei einem Festzuge als das präch-

tigste, was man zu zeigen hatte, mit aufgeführt ward, zerbrach dasselbe. Lionardo begann mit unermüdlicher Geduld ein neues. Wegen Geldmangel, der den Ludovico in seiner späteren Regierungszeit drückte, konnte der Guss zunächst nicht ausgeführt werden. Vasari behauptet, das Modell des Pferdes sei so gross gewesen, dass Lionardo das Metall zum Gusse auf 100,000 Pfund berechnet habe. — Der Meister hatte solche Vorliebe für dies Werk gefasst, dass er, bei dem erwähnten eintretenden Geldmangel des Herzogs von Mailand, das Modell auf seine Kosten vollendete.

Die grösste und herrlichste Arbeit Lionardos zu Mailand, das Hauptwerk seines Lebens, war aber sein grosses Wandbild „das heilige Abendmahl", welches für das Refectorium des Klosters San Maria delle Grazie ausgeführt ward. Ein Wunderwerk, das gleichsam nur wie eine Sage, mit einigen Resten geschichtlicher Thatsache, auf uns gekommen ist, dem das Schicksal feindlicher war, als irgend einer andern Meisterschöpfung auf Erden. Lionardo selbst begieng den Fehler, mit diesem Bilde ein Experiment zu versuchen und dasselbe in Oelfarben auf der Wand des genannten Refectoriums auszuführen. Sodann erwies sich die Wand höchst ungünstig, schon im Jahre 1500 wurde der Saal bei einer Ueberschwemmung unter Wasser gesetzt, im siebzehnten Jahrhundert brach man (mit fast beispielloser Barbarei) durch die Wand des Bildes eine Thür, wodurch der untere Theil der Gestalt des Heilands vernichtet wurde, im achtzehnten Jahrhundert geriethen zwei dünkelhafte Stümper Belloti und Mazza mit frevelnd ungeschickten Händen über den Rest des Bildes und erst in unsrer Zeit wurde ihre Uebermalung beseitigt, um einige Schatten der einstigen Herrlichkeit wieder erschauen zu können. Ausser diesen verblassten Resten geben ein Kupferstich des ganzen Gemäldes von Raphael Morghen und die erhaltenen Originalcartons des Christuskopfes in der Brera zu Mailand, der Apostelköpfe im Grossherzoglichen Schloss zu Weimar, Zeugniss für die wunderbare Schönheit und Vollendung dieses einzigen Kunstwerks.

„Den Grundgedanken der Darstellung Lionardos gaben die Worte Christi: Wahrlich ich sage euch: einer unter euch wird mich verrathen." Diese unerwartete, unbegreifliche, aus tiefem Herzen fliessende Rede motivirt die Bewegungen der Apostel. Staunen, Schmerz, Trauer, Unruhe und Entsetzen bemächtigen sich ihrer. Sie finden eine solche Ver-

ruchtheit nicht möglich, den Herrn und Meister zu verrathen, und fühlen sich in tiefer Erregung alle unschuldig, bis auf einen, der neben dem Lieblingsjünger sitzt, krampfhaft den Geldbeutel hält, nnd zwischen Hast und Furcht schwebend in Verwirrung das Salzfass umstösst. Christus selbst breitet die Hände vor sich und neigt das Haupt, die Augen niedergeschlagen, leis auf die Seite. Die beiden Gruppen zur Linken Christi, sind von leidenschaftlicher Aufregung, die erste zum Erlöser gewandt, die zweite unter sich sprechend; Schreck, Entsetzen, Argwohn und Zweifel wechseln hier in den mannigfachsten Aeusserungen. Auf der rechten Seite herrscht dagegen Stille, leises Sprechen, scheue Beobachtungen. Hier sitzt in Mitte der ersten Gruppe der Verräther, ein verschlossenes scharfes Profil; er blickt hastig forschend zu Christus empor, gleichsam die Worte sprechend: „Bin ich's Rabbi?“ — während er die linke Hand und Christus die Rechte, dem Vorgange der Schrift gemäss, der Schüssel, die zwischen ihnen steht, unbemerkt nähert.

In der ganzen Ausführung selbst, sehen wir zunächst die aus früherer Vorzeit überlieferte Anordnung beibehalten, dass nämlich die Versammelten an der Hinterseite eines langen und schmalen Tisches, Christus in der Mitte, sitzen. Sodann aber sehen wir diese Darstellung, welche die alten Künstler zu einer unerfreulichen Steifheit verführte und welche überhaupt für die Entwickelung einer bewegten Handlung so höchst ungünstig scheint, hier aufs Mannigfaltigste belebt, und in geistreichster Durchführung zu einem gegliederten Ganzen geordnet. Den Mittelpunkt bildet die Gestalt Christi, der ruhig und von den anderen isolirt dasitzt; die Jünger reihen sich je drei und drei zu einander, so dass sie auf jeder Seite des Heilandes zwei gesonderte Gruppen bilden. Diese vier Gruppen zeigen in ihren allgemeinen Formationen mannigfache sprechende Motive, einen eigenthümlich harmonischen Rythmus in ihren Bewegungen, zugleich aber die reichaltigste Verschiedenheit in ihren Geberden und im Ausdruck der Köpfe; wie die verschiedenen Altersstufen von der zarten Jugend des Johannes bis zum Greisenalter des Simon. So sind auch alle Gemüthsbewegungen von innerlichster Trauer. und Bangigkeit bis zum entschiedenen Rachebegehren durchgeführt; hier vornehmlich zeigt sich jenes von Lionardo so sorglich gepflegte Studium der Physiognomik, jenes Vermögen, in den Mienen des Gesichtes und den Be-

wegungen der Hand ein bestimmtes Wort auszusprechen, in seiner höchsten Meisterschaft.“ —

Während der Zeit, in welcher Lionardo mit dem grössten herrlichsten Werke seines Lebens beschäftigt war, erwies er sich auch vielfach anders thätig. Er stand einer förmlichen Kunstschule zu Mailand vor, welche schon unter den Zeitgenossen den Namen der „Akademie“ führte und der Ruf seiner Meisterschaft, wie der seiner Liebenswürdigkeit, führte ihm Schüler von allen Seiten zu. Dieselben standen in einem Verhältniss zu ihm, das weit über die Beziehungen der Lernenden zum Lehrenden hinausgieng, mit inniger Verehrung blickten sie zu dem Meister auf, mit treuester Anhänglichkeit begleitete ihn späterhin sein Schüler Francesco Melzi, der aus einer der ersten mailändischen Familien stammte, nach Florenz, selbst nach Frankreich. Lionardo wiederum vergalt seinen Schülern diese Hingabe reichlich, alle Fülle seines Talents, seines Wissens und Forschens kam denselben zu Gute. Wahrscheinlich zunächst im Interesse seiner Schüler entwarf er zahlreiche anatomische Zeichnungen, schrieb den berühmten „Tractat über die Malerei“, welcher zu den ältesten wichtigen theoretischen Schriften über die Kunst gehört, verfasste ein Werk über die menschliche Proportion und die Perspective, und erstreckte seine Studien bis auf die beste Zubereitung der Farben und der zum Firnissen bestimmten Oele. —

Sein Verhältniss zum Hof rief wiederum einige herrliche Portraits ins Leben. Er malte den Herzog Ludovico Sforza selbst, alsdann die Gemahlin desselben Beatrice, und endlich eine der Geliebten des wollüstigen Fürsten, Lucrezia Crivelli. Das letztre Bild wird gegenwärtig im Louvre zu Paris (unter dem Namen la belle ferronière) bewahrt, die beiden erstern sind zu Mailand geblieben und zeigen die Trefflichkeit des Meisters in jedem Zuge. — Neben diesen Bildern entstanden zahlreiche Zeichnungen, die vielfach zerstreut und von früh an als besonders werthvoll angesehen wurden.

Die ganze Mannichfaltigkeit, welche der Künstler in sein Streben zu legen wusste, wiederholt sich auch in seinem Leben. Wir können ihn uns während der Zeit in Mailand gar nicht beweglich genug denken. Als Ingenieur, Maler, Bildhauer, Baumeister, selbst als Kupferstecher thätig, bald an seinen grossen Kunstwerken, bald mit Canalbauten und Wasserleitungen, oder mit Entwürfen zu neuen Landhäusern beschäftigt;

heute bei der Abfassung einer für seine Kunstschule wichtigen Schrift und morgen als Hauptarrangeur der grossen Feste zu Mailand (so besonders im Jahre 1489 bei der Hochzeit des Titularherzogs Giovanni Galeazzo), bald mit dem Fürsten in Berathungen, bald mit den Schöngeistern des Hofes in lebendigem Austausch der Gedanken, bald im Kreise der Frauen mit seiner kunstreich und eigenthümlich construirten silbernen Laute, der er die Form eines Pferdeschädels gegeben hatte; — zu einer Zeit dem strengen Ernste und zur andern dem buntesten fröhlichsten Genuss des Daseins hingegeben, zeigte sich der Künstler am Hofe des Herzogs Ludovico. Er wusste sich unverändert in der Gunst dieses sonst misstrauischen und nicht überall liebenswürdigen Herrn zu behaupten, erst mit der Katastrophe des Herzogs selbst erfolgte auch eine neue ganz unerwartete Wendung im Leben Lionardo da Vincis.

Ludovico der Mohr ward zuletzt das Opfer seiner eignen ränkevollen Staatskunst. Um seine Macht und seinen Besitz zu vergrössern, hatte er zuerst den italienischen Frieden gebrochen, hatte 1494 Karl VIII. von Frankreich und die Franzosen über die Alpen gerufen. Er war dann beim wankenden Kriegsglück denselben abtrünnig geworden, hatte nach dem Tode des letzten Visconti vom deutschen Kaiser Max die wirkliche Belehnung mit Mailand erlangt. Sie sollte ihm wenig mehr nützen. Ludwig XII. von Frankreich machte seiner gesammten Herrlichkeit ein Ende, im Jahr 1499 entschied die Eroberung Mailands durch die Franzosen den hin und her wogenden Kampf. — Bei der Eroberung gieng auch Lionardos Modell zur Reiterstatue des Franz Sforza durch französische Armbrustschützen zu Grunde. Es war mit dem üppigen Hofe des Herzogs, und zunächst auch mit seinen Anstalten für Kunst und Wissen am Ende. Lionardo da Vinci richtete die Blicke wieder nach der Vaterstadt, in welcher das letzte Jahrzehnt, während dessen der Künstler zu Mailand lebte und schuf, wunderbare Veränderungen hervorgerufen hatte. Damals, als Lionardo dem Arnothal den Rücken kehrte, stand die glänzende Medicäerzeit, die friedliche Obergewalt des prächtigen Lorenzo, noch in voller Blüthe. Seitdem waren die Söhne des Lorenzo ins Exil getrieben, die Franzosen in Florenz eingezogen, Savonarolas wunderbarer Stern hatte geleuchtet und unter ihm Christus „der König von Florenz“ geheissen. Die Zeit entsagender Glaubenschwärmerei endete in den Flammen von Savonarolas Scheiterhaufen, Weltlust und Weltfreude hatten

wieder ihren Einzug in Florenz gehalten — nur die Medici galten noch als Feinde der Republik und schmiedeten in der Verbannung Anschläge zu Wiederherstellung ihrer Herrschaft. Die künstlerische Thätigkeit, gehemmt und schwer bedroht in den Tagen Savonarolas, lebte wieder auf und Lionardo kam eben recht zum Wettkampf mit dem jüngern aber bereits hoch hervorragenden Michel Angelo Buonarroti.

Gleich nach seiner Ankunft fand Lionardo Aufnahme im Kloster der Servitenbrüder. Diese hatten nach Vasaris Erzählung, dem Filippino Lippi ein Bild für den Hauptaltar der Nunziata übertragen. Aber der blosse Wunsch den Lionardo ausdrückte, ein ähnliches Bild zu schaffen, veranlasste Lippi, sich zurückzuziehen. Lionardo übernahm den Auftrag und genoss dafür die Gastfreundschaft des Klosters, mit ihm der Mathematiker Fra Luca Pacciolo, der den Künstler von Mailand nach Florenz begleitet hatte. Nun gieng es jedoch mit diesem Altarbilde Lionardos, wie es mit vielen seiner Arbeiten zu gehen pflegte, er gelangte nicht über den Anfang hinaus. Er schuf einen herrlichen Carton „die heilige Familie" darstellend, welcher (gegenwärtig zu London befindlich) gewöhnlich nach der darauf befindlichen Figur der heiligen Anna benannt wird. Maria hält in diesem schönen Entwurf das Christuskind auf dem Schoos, welches sich dem kleinen Johannes zuwendet, die neben ihm sitzende heilige Anna schaut mit seligem Lächeln die Jungfrau an, der nach oben deutende Finger der Heiligen mahnt an den himmlischen Ursprung des Christkindes.

Das schöne Florenz war noch immer enthusiastisch für Kunst und Künstler. Kaum war der vollendete Carton in einem Zimmer des Klosters aufgestellt, so sah man „zwei Tage lang, Männer und Frauen, Jung und Alt, wie zu einem glänzenden Feste nach dem Zimmer wallfahrten, worin das Wunderwerk Lionardos aufgestellt war."*) Die ganze Stadt wiederhallte von der Begeistrung, welche die Kunst Lionardos erregt hatte und es schadete dem Künstler wenig, dass er gleich darauf die Arbeit am eigentlichen Bilde aufgab, wodurch der Anfang desselben in die Hände Filippino Lippis zurück, die Vollendung aber an Pietro Perugino kam.

Lionardo lebte zu Florenz wieder, wie er zu Mailand gelebt hatte, in seiner eigenthümlichen seltsamen Weise, auf Wegen, die sich von denen

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. III Band. I. Abth S. 30.

der andern Künstler vielfach schieden. Obwohl er sich zu eben dieser Zeit nicht in sehr glänzenden Verhältnissen befand, folgte er dennoch seinem Behagen und liess sich selbst von wirklichen Geldverlegenheiten nicht zur Uebernahme von Bestellungsarbeiten bringen. An einzelne künstlerische Aufgaben aber, denen ein Anderer gleichsam nebenher zu genügen gesucht haben würde, setzte er alle Kraft und die ganze Hingabe seiner herrlichen Natur.

Zu diesen Aufgaben gehörte das in dieser Zeit entstandne Bildniss der Monna Lisa. Monna (Madonna) Lisa war die Frau des Francesco del Giocondo und der Künstler mag eben soviel Interesse an dem reizenden Gegenstand seiner Arbeit, als an deren Vollendung selbst genommen haben. Nach allem was wir von Lionardo wissen, ist es ganz glaubhaft, dass er vier Jahre mit aller Treue an dem Portrait des schönen Weibes gemalt habe, dass er mit dem Zauber seiner Rede und mit Musik die Sitzungen zu dem Bilde zu verkürzen und das reizende Lächeln auf dem Antlitz der Schönen immer neu hervorzuzaubern suchte.

Vasari geräth in Entzücken bei Erwähnung dieses Werks. „Man konnte darin sehen, wie weit es der Kunst möglich sei, die Natur nachzuahmen. Alle Kleinigkeiten waren auf's Feinste nachgebildet, die Augen hatten Glanz und Feuchtigkeit, und die Wimpern konnte nur der zarteste Pinsel ausführen. Die Brauen kamen aus der Haut hervor und wölbten sich, der Mund erschien wie Fleisch und Blut, und an der Halsgrube glaubte man das Schlagen der Pulse zu bemerken.“ Schliesslich gelangte das Bild in den Besitz Franz I. von Frankreich. Er bezahlte dafür 45,000 Fr., und stellte es im Schlosse Fontainebleau auf. Es muss leider schon in früher Zeit durch Reinigung den warmen Fleischton verloren haben, so dass es jetzt fast denselben Eindruck wie ein grau in grau gemaltes Bild macht und dennoch von bewundrungswürdigem Reize ist.

In den ersten Jahren des sechszehnten Jahrhunderts lebte Lionardo wieder viel ausserhalb Florenz. Die Florentiner lagen vor dem abgefallenen Pisa und suchten sich dasselbe zu unterwerfen, Lionardo war mehrfach als Ingenieur im Lager und machte den Mitbürgern treffliche Vorschläge.

In eben diese Zeit fällt auch seine Verbindung mit einem der merkwürdigsten Menschen des damaligen Italien: mit jenem Cäsar Borgia, der eben Herzog Valentino hiess und die Romagna bereits beherrschend, ein

italienisches Königreich zu gründen gedachte. Der Sohn des sittenlosesten aller Päpste, Alexanders VI., der Bruder und Geliebte der vielberüchtigten Lucretia Borgia, ein Mensch von der grauenhaftesten Rücksichtslosigkeit, jedes Gewissens, scheinbar jeder menschlichen Regung bar, wo es Befriedigung seines Ehrgeizes und seiner Lüste galt, allwärts verrufen und dennoch bewundert und angestaunt! Seine persönliche Stärke und Energie, seine Schlauheit und sein Glück, zwangen die Menschen sich ihm zu beugen und es ist bekannt, wie selbst Macchiavelli mit Hoffnungen für ganz Italien auf Cäsar Borgias Thun und Treiben geblickt hat. Im Dienste Borgias finden wir Lionardo da Vinci im Jahre 1502, wo er als Hof-Architekt und General-Ingenieur eine Reise um dessen Festungen zu untersuchen machte. In den Schätzen seines handschriftlichen Nachlasses finden wir mannigfaltige Kunde von Lionardos Beobachtung der Natur und ihrer Erscheinungen. So fesselte ihn z. B. zu Rimini sogar der Stadtbrunnen, und er bemerkte mit welcher Harmonie das Wasser in den Trog fiel. Zu Siena wollte er den sonderbaren Schall einer Glocke durch die eigenthümliche Gestaltung ihres Schwengels erklären. Auch beobachtete er die Meereswellen, und fand, dass eine die andere überspringt, und sich dann am Ufer zur Ruhe legt. In Piombino zeichnete er Gestalten, die grosse Trauben zur Kelter tragen. Zu Barbiga verfiel er auf ein Project, eine Flugmaschine herzustellen und setzte selbst eine Abhandlung darüber auf.

Mit seinen Dienstverhältnissen durfte sich Lionardo keineswegs übermässigen Glückes berühmen, so sehr ihm sonst das Glück lächeln mochte. Ludovico von Mailand war gestürzt und vertrieben, Cäsar Borgia fand schon 1503, ein Jahr nachdem Lionardo in seinem Dienst stand, den Untergang. Er vergiftete den eignen Vater und sich selbst mit Wein, der für gegnerische Cardinäle bestimmt war, wurde zwar hergestellt, aber kurz darauf von Papst Julius dem Zweiten beseitigt und gefangen nach Spanien geschickt. Lionardo scheint schon vor dieser Katastrophe wieder in Florenz gewesen zu sein. Monna Lisas Bildniss gab ihm noch reizende Beschäftigung und während er stets daran besserte und sich nie genügte, erhielt er einen ehrenvollen Auftrag von Seiten des Staates.

Im Jahre 1504 sollte der Saal des grossen Rathes mit Wandgemälden geziert werden. Der derzeitige Gonfaloniere von Florenz, Peter Soderini, mit da Vinci näher befreundet, betrieb es eifrig, dass der Künstler

mit den Entwürfen zur Auschmückung des ganzen Saales betraut werde. Doch war Michel Angelo nicht zu übergehen. Und so ergab sich der Gedanke eines Wettstreits zwischen den beiden Künstlern, die damals schon fast unbezweifelt als die ersten galten, während ihr dritter grosser Mitgenosse, Rafael Santi, in eben diesem Jahre 1504 erst auf dem Wege nach Florenz war. Bereits im Februar erhielt Lionardo Auftrag zu einem grossen Bilde für die eine Wand des Rathsaals, im Herbst Michel Angelo für die andre. Lionardo liess sich den sogenannten Saal der Päpste im Kloster Santa Maria Novella als Werkstätte einräumen und gieng ans Werk.

Zauberische Grazie, inniger oft schwärmerischer Ausdruck, köstlicher Liebreiz hatte seine seitherigen Gemälde ausgezeichnet. Jetzt galt es eine Darstellung aus der Geschichte der Vaterstadt und Lionardo da Vinci sprang plötzlich, Allen unerwartet, ins Gebiet des Energischen, Machtvollen, Leidenschaftlichen über. Er wählte zum Gegenstand seines grossen Wandbildes den Sieg der Florentiner bei Anghiari (1440). Lionardo entwarf seinen berühmten Carton, welcher leider das Schicksal des „Abendmahls" getheilt hat, das heisst, nachdem er die Bewundrung der Zeitgenossen hervorgerufen und dem Studium der vortrefflichsten Künstler diente, zerschnitten und zerstreut wurde, so dass nur einzelne Reste des als wunderbar gerühmten Bildes im Kupferstich sich erhalten haben.

Vasari gedenkt nur eines Theils dieses Cartons und zwar jener Gruppe von Reitern, welche sich nach einem schriftlichen Entwurf Lionardos*) im Mittelpunkt des Bildes befunden haben muss. Er sagt: „Lionardo zeichnete einen Trupp Reiter, die um eine Fahne kämpfen, und stellte diese Scene mit einer bewundernswürdigen Ueberlegung dar. Wuth, Zorn und Rachsucht erkennt man in den Menschen nicht minder wie in den Pferden, zwei dieser Thiere sind mit den Vorderfüssen mit einander verschränkt und fallen sich mit dem Gebiss an, wüthend wie die kämpfenden Reiter. Einer der Soldaten hat mit beiden Händen das Ende der Standarte gefasst, treibt das Pferd zur Flucht, wendet durch Kraft der Schultern den Körper zurück, umklammert den Schaft der Fahne, und sucht so sie gewaltsam den Händen von vier Kriegern zu entreissen, die sie vertheidigen; jeder hält sie mit einer Hand, in der anderen schwin-

*) *Gallenberg*, Lionardo da Vinci. S. 124.

gen sie die Schwerter, um den Schaft abzuhauen: ihnen entgegen ist ein alter Krieger, ein rothes Barett auf dem Haupt, mit der einen Hand hat er auch den Schaft ergriffen, mit der andern hebt er einen krummen Säbel in die Höhe und führt schreiend vor Wuth den Streich, um die Hände der beiden Soldaten abzuhauen, welche zähnebleckend in wilder Stellung ihre Fahne zu vertheidigen streben. Auf der Erde zwischen den Füssen der Pferde, sind noch zwei kämpfende Krieger verkürzt gezeichnet. Der eine liegt auf dem Boden, der andere hat sich über ihn geworfen; er hebt den Arm empor, und setzt ihm mit gewaltiger Kraft den Dolch an die Kehle; jener dagegen vertheidigt sich noch vermittelst Beinen und Armen, damit er den Tod nicht empfange Es ist kaum zu schildern, wie schön Lionardo die verschiedenen Kleidungen der Soldaten, den Helmschmuck und andre Zierrathen gezeichnet und welche Meisterschaft er bei den Umrissen und der Gestaltung der Pferde kundgegeben hat.“ — Es ist nicht recht denkbar, dass die Darstellung Lionardos auf diese Episode beschränkt gewesen sein solle. Mit Recht macht Guhl darauf aufmerksam, dass in dem vorher erwähnten Schriftstücke des Künstlers auf die Sage von der Erscheinung des heiligen Petrus Gewicht gelegt ist. ,,Man kann annehmen, es sei auf der einen Seite von dem Reiterkampfe die florentinische Armee mit dem betenden Patriarchen und der ihm in der Wolke erscheinende Apostel Petrus dargestellt gewesen, oder wenigstens beabsichtigt worden, wornach sich denn auf der andern Seite als dritter Haupttheil ebenso natürlich ein Theil des zur Flucht gewendeten Heeres (des Piccinino) ergiebt. Eine solche Anordnung ist jedenfalls der Grösse und Würde des Gegenstandes angemessener gewesen, als die Darstellung einer blossen Episode. So haben wir uns also jenen gerühmten Carton, selbst bis auf die Erscheinung am Himmel, in der Weise der Constantinschlacht Rafaels angeordnet zu denken.“*)

Uebrigens traten auch bei dieser Gelegenheit wieder missliche Umstände und Lionardos eigne allzubewegliche Natur der völligen Ausführung des grossen Werkes hemmend in den Weg. Lionardo hatte mit dem Carton einen Triumph mehr gefeiert, die Erwartungen auf das vollendete Bild waren aufs Höchste gesteigert. Er täuschte dieselben leider. Vom Jahre 1504 bis zum Jahre 1509 bezog er vom Staate einen monatlichen

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Theil. S. 95.

Gehalt von fünfzehn Goldgulden. Bei dieser Gelegenheit mag es vorgekommen sein, dass ihm in der florentinischen Bank eines Tages einige Düten mit Kupfermünze eingehändigt wurden, die er stolz mit dem bekannten Ausspruch „ich bin kein Pfennigmaler" zurückwies. — Nach der angegebnen Zeit gerieth die herrliche Arbeit ins Stocken. Vasari berichtet, dass Lionardo wieder auf der Wand habe in Oel malen wollen und durch das Missglücken dieses Experiments um die Lust der Aufgabe gebracht worden sei. Wahrscheinlicherweise trug auch das Veränderungsbedürfniss des Künstlers mit bei. Gerade jetzt trat Lionardo da Vinci in eine Periode, wo der Mensch entweder zur Ruhe kommen oder ein Wandrer und Waller bleiben muss. Er wählte das Letztre. Von diesem Jahre 1505 wird es beinahe schwer, den unsteten Schritten des Künstlers überall hin zu folgen.

Lionardo stand in freundlichen Beziehungen zu den französischen Behörden des eroberten Mailand. Er hatte dieselbe nie ganz aufgegeben und da ihm die früher daselbst angeknüpften Verbindungen werthvoll waren, so gieng er bereits 1506 wieder nach dieser Stadt, machte vielleicht auch eine Reise nach Frankreich. Jedenfalls glaubte die Republik Florenz Ansprüche an ihn zu haben, denn auf ein Schreiben des französischen Statthalters der Lombardei, des Marschalls Carl von Amboise, in dem er die Signoria von Florenz um weitern Urlaub für den Künstler ersucht, erwiederte Peter Soderini, der Gonfaloniere, nicht allzufreundlich. Lionardo habe eine gute Summe Geldes empfangen und einen kleinen Anfang zu einem grossen Werke gemacht, die Signoria könne keinen längeren Aufschub bewilligen. Lionardo fühlte sich gekränkt, kehrte zwar 1507 nach Florenz zurück, war aber fest entschlossen „die Schlacht von Anghiari" nicht auszuführen. Er brachte mit Anstrengung die Summe zusammen, welche er für seine Arbeit empfangen, um sie der Republik zurückzustellen, der Gonfaloniere verweigerte die Annahme.

In dem Begleitschreiben, welches ihm der Marschall d'Amboise an die Signoria mitgegeben, wurde Lionardo der Titel eines Malers Seiner christlichen Majestät ertheilt, es scheint also dass er bereits von König Ludwig XII. mit diesem bedacht worden sei. — Es litt den Künstler nicht mehr in der Vaterstadt, schon im nächstfolgenden Jahre befand er sich wieder in Mailand. Er nahm damals seinen Aufenthalt auf dem Schlosse Vaprio beim Grafen Melzi, zuweilen auch in Canonica, wo der

Graf eine Villa besass. In derselben malte Lionardo sein eigenes Bildniss an die Wand eines Zimmers neben dem Fenster. Auch die alte Lieblingsbeschäftigung mit Canalbauten nahm ihn in diesem und im folgenden Jahre wieder gefangen. 1509 leitete er die Decoration des prachtvollen Triumphes, welchen Ludwig der Zwölfte zu Mailand hielt. Der König schenkte ihm zum Danke eine Strecke des Canals bei S. Christoforo als Eigenthum. Lionardo legte hier eine bewunderungswürdige Schleusse und einen Stapelplatz an.

Im Jahre 1511 riefen ihn Erbschaftsangelegenheiten nach Florenz. Er war in einen Prozess mit seinen Brüdern verwickelt. Zwei erhaltene Briefe aus dieser Zeit an den „Luogotenante" Cusano und an den (französischen) Präsidenten von Mailand zeigen genug die fieberhafte Ungeduld Lionardos, aus Florenz wieder hinweg zu kommen.*)

Als aber im Jahre 1512 Lionardo mit seinem Schüler Salai nach Mailand zurückkehrte, fand er die französischen Behörden nicht mehr vor. Es hatte inzwischen der Herzog Maximilian Sforza die Stadt eingenommen. Zwar wusste sich Lionardo auch diesem Fürsten so zu empfehlen, dass ihn derselbe im Besitze sowohl der früher von Ludovico Sforza erhaltnen Schenkung eines Weinbergs, als der neuerlich vom französischen König empfangenen Kanalstrecke beliess. Lionardo malte zum Dank zwei Bildnisse des Herzogs, die gegenwärtig in der Brera zu Mailand und bei der Familie Melzi bewahrt werden. Aber es war ihm anfänglich doch in den neuen Verhältnissen nicht behaglich und so viel Eifer er zuerst gezeigt, von Florenz nach Mailand zu kommen, so rasch gieng er jetzt von Mailand nach Florenz zurück, wo eben die Medici einen siegreichen Wiedereinzug gehalten hatten. Hier wurde Lionardo im Jahre 1513 von Seiten des Giuliano da Medici der Antrag, ihn nach Rom zu begleiten, wo Leo X., der Medicäer, den päpstlichen Thron bestiegen hatte. Der Künstler nahm den Antrag an, und wie im Jahre 1505 in Florenz, waren jetzt im Jahre 1513 zu Rom Lionardo, Michel Angelo und Rafael beisammen. Aber Lionardo da Vinci kam nicht, um mit den beiden grossen Nebenbuhlern um einen dritten Preis zu ringen. Er war schaffensmüde und hatte er schon in seinen besten Tagen nur langsam und zögernd gearbeitet, es wäre kein Raum neben den Beiden gewesen, welche die grossen Kunstwerke scheinbar Schlag auf Schlag herbeizauberten.

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Theil. S. 83.

. So verbrachte Lionardo seine Zeit in Rom mit mechanischen Kunststücken, womit er seine Gesellschaft ergötzte. Er liess zart aus Wachs geformte Thiere fliegen, heftete einer Eidechse Flügel und Bart an, und dergleichen mehr. Daneben setzte er jedoch seine wissenschaftlichen Studien fort, jetzt eben stand die Berechnung des Reflexes im Spiegel bei ihm im Vordergrunde. Vasari erzählt, dass Lionardo dennoch vom Papst Leo den Auftrag erhielt, ein Werk zu schaffen. Er soll sogleich angefangen haben, Oel und Firniss zu destilliren, weil er immer viel Sorgfalt auf das Mechanische seiner Kunst verwandte; als der Papst dies hörte, rief er aus: „O weh! Dieser Künstler wird nichts zu Stande bringen, da er an das Ende denkt, ehe die Arbeit begonnen ist.“

Lange kann der Aufenthalt Lionardos zu Rom nicht gewährt haben. Anfang 1515 war er noch einmal zu Florenz. Hier erreichten ihn Botschaften des jungen Königs von Frankreich, Franz I., welcher den Sieg bei Marignano erfochten, das Herzogthum Mailand zurückerobert hatte. Lionardo eilte wieder nach der Stadt, die ihm die liebste war und befand sich sicher am Ende des Jahres 1515 daselbst. Aus dieser Zeit existirt ein kleines Schreiben an den Verwalter seines Weingartens, dem er leichte Vorwürfe machte, von den Florentiner Reben keine bessern Früchte erzielt zu haben und Anweisungen gab, die Fehler zu verbessern. —

In jenen Jahren befand sich der Maler vielfach im Gefolge des französichen Königs, theils in der Lombardei, theils in Bologna und andern Städten. Im Januar des Jahres 1516 begleitete Lionardo Franz I., welcher ein warmer Verehrer seiner Kunst und Persönlichkeit war, nach Frankreich. Wenn König Franz, der prachtliebende, immer Neues ersinnende und leicht bewegliche Fürst, von Lionardo mehr als den Gewinn eines berühmten Mannes erwartet hatte, so befand er sich im Irrthum. Schon seit Jahren war die Quelle neuer Schöpfungen bei dem Meister versiegt, seit Jahren mochte er sich einer gewissen Ruhe ergeben haben. Umsonst versuchte Franz I. ihn wenigstens zur Ausführung des früher erwähnten „Cartons der heiligen Anna“ zu bringen. Lionardo da Vinci scheint seit dem Jahre 1513 von einer unüberwindlichen Abneigung gegen fernre künstlerische Thätigkeit erfüllt gewesen zu sein. Nur vereinzelte Zeichnungen gehören der letzten Periode seines Lebens noch an. —

Lionardo hatte am französischen Hofe für seine letzten Tage eine Aufnahme gefunden, die eines grossen Meisters der Kunst würdig war. Er

bezog einen bedeutenden Gehalt und es wurde ihm mit allen erdenklichen Ehren begegnet. Seinen Aufenthalt nahm er zu Saint-Cloud bei Paris, einmal im Anfange des Jahres 1518 begleitete er den König nach Orleannois. Es scheint die letzte Reise des vielgewanderten Künstlers gewesen zu sein. Im April desselben Jahres erkrankte er heftig und ernstlich, und dies bewog ihn, sein Testament aufzusetzen. In diesem Document*) befahl er vor Allem Gott, der heiligen Jungfrau, dem Monsignor St. Michele, auch allen Heiligen des Paradieses seine Seele. Er ordnete an, dass man seinen Leichnam in der Kirche St. Florentin zu Amboise begraben solle, auch bestimmte er die Anzahl der Messen, welche für seine Seele gelesen werden sollten. Seine Bücher, Künstlergeräthe, Kleider und den noch zu beziehenden Rest seines Jahrgehaltes vermachte er dem F. Melzi, der ihn nach Frankreich begleitet hatte. Auch sicherte er seinem Bedienten Batista de Vilanis das Wasserrecht am grossen Naviglio bei Mailand, wie sein gesammtes Hausgeräth in St. Cloud zu, während er die Kleidungsstücke mit seinem Salai theilen musste. Auch seine Wirthschafterin bedachte er. Seine Brüder in Florenz sollten neben beweglichen und unbeweglichen Gütern in Italien vierhundert Sonnen-Scudi bei dem Kämmerling von S. Maria di Nuova zu Florenz erhalten. Ferner sollte Melzi sechzig Arme beschenken, welche seiner Leiche jeder eine Fackel voraustragen würden.

Vom Krankenlager, auf dem er diesen letzten Willen kundgegeben, erstand der greise Meister noch einmal. Er lebte ein ferneres Jahr in der beschaulichen Weise seiner spätern Tage, umgeben von seinem treuen Francesco Melzi und seinem Salai. Erst am 2. Mai 1519 gab zu Saint-Cloud Lionardo da Vinci den reichen, anmuthvollen, Hohes erstrebenden und von Hohem erfüllten Geist an Gott zurück. Es ist nur eine schöne Sage, durch Thatsachen widerlegt, dass der Maler in den Armen des ritterlichen Königs von Frankreich verschieden sei, aber schon die Entstehung dieser Sage beweist, wie die Zeitgenossen das Verhältniss des Künstlerfürsten zum Erdenfürsten aufgefasst haben. Treffend schrieb Francesco Melzi im tiefsten Schmerz an die Brüder da Vincis in Florenz, „jedermann empfindet den Tod eines solchen Mannes, welchen zu schaffen nicht mehr in der Macht der Natur liegt.“**)

*) *Gallenberg*, Lionardo da Vinci. S. 149.

**) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Theil. S. 107.

Von Lionardos Schule und Nachwirkungen ist die ganze italienische Kunst des sechszehnten Jahrhunderts erfüllt. Er war der erste aus der grossen Künstlertrias, welcher aus dem Leben gerufen wurde, schon ein Jahr später sollte ihm, dem Greise, die blühende Mannheit Rafaels folgen, und nur Michel Angelo in einsamer Grösse noch eine Reihe von Jahren hindurch die Lebenden an das herrliche Dreigestirn der italienischen Kunst mahnen.

Michel Angelo Buonarroti.

1475—1563.

War schon Lionardo da Vinci eine jener aussergewöhnlichen Menschenerscheinungen, welche in allen Jahrhunderten die höchste Theilnahme wachrufen, so gilt dies in weit stärkerem Grade von seinem grossen Landsmann Michel Angelo Buonarroti. Vom Genius der Kunst viermal geweiht, als Maler, Bildhauer, Baumeister und Dichter mit den Kränzen des Gelingens geschmückt, von einer Glorie umleuchtet, die „in Aeonen nicht vergehen kann", eine gewaltige, starke, unbesiegte Natur wird das Interesse an Michel Angelos Menschen- und Künstlererscheinung nur erhöht dadurch, dass ihn nicht der Genius und das Glück, sondern der Genius im Bunde mit der vollsten Energie einer ganzen Manneskraft emporgetragen. Und wenn es Künstler geben muss, die gleich Rafael Santi von einem gewissen Puncte an, alles gleichsam durch himmlischen Zauber zu leisten und zu erreichen scheinen, so bedarf es auch solcher, welche bis in ihre spätesten Tage herbe Kämpfe zu bestehen und vom ersten bis zum letzten Augenblick sich im Ringen und Mühen zu bethätigen haben. Unter diesen Künstlern wird Michel Angelo immer der bewunderungswürdigste, unter den Menschen des sechszehnten Jahrhunderts einer der gewaltigsten bleiben. Die Lebensgeschichte dieses Meisters ist von einem Interesse wie kaum eine zweite, und nichts wäre vermessner, als mit wenigen Schlagworten die Grösse und Bedeutung Michel Angelos ausdrücken oder gar erschöpfen zu wollen.

Seiner Abstammung nach gehörte Michel Angelo zu dem in Florenz angesehenen Geschlecht der Buonarroti. Sein Vater Ludovico war im Besitz kleiner Staatsämter, im Jahr vor Michel Angelos Geburt zum Podesta von Chiusi und Caprese ernannt,*) hatte er seinen Sitz im Casentinerthal genommen, wo Michel Angelo am 8. März 1475 das Licht der Welt erblickte. In der Taufe empfieng er den Doppelnamen, welcher damals häufig, später durch ihn als ein einziger und niemals wiederkehrender den Ohren der Menschen erklingen sollte. Seine früheste Jugend brachte er auf einer Besitzung seiner Familie in dem Gebirgsörtchen Settignano zu, später kam er nach Florenz, wo er durch Francesco von Urbino der Gelehrsamkeit zugeführt werden sollte, auch soviel Latein lernte, als nöthig war, um sich späterhin schriftlich in dieser Sprache, wenn auch nicht gerade ciceronianisch ausdrücken zu können.**) Da sich die Familie des Podesta Ludovico Buonarroti zahlreich vermehrt hatte, so ist es glaublich, dass einige der Söhne zu dem hochgeachteten Gewerbe der Wollen- und Seidenweberei bestimmt wurden.***) Michel Angelo aber, von dem man Ungewöhnlicheres erwartete, täuschte zunächst die Hoffnungen des Lehrers und der Familie. Seine Fortschritte in den Wissenschaften waren kaum mässig, der Trieb zum Schauen und Zeichnen erwachte mächtig in dem lebhaften, ungestümen Knaben. Wir dürfen nicht vergessen, dass Michel Angelos Jugend in das letzte Jahrzehnt der Zeit Lorenzos des Prächtigen fiel. Das Kunstleben verwuchs in diesen Tagen immer inniger mit dem florentinischen Staats- und Stadtdasein. Wessen Sinn einmal geöffnet war, für die Herrlichkeit der bildenden Kunst, der konnte jeden Tag Neues und Schönes kennen lernen, bei Michel Angelo kam die jugendliche Lust am Verbotnen noch hinzu. Messer Ludovico dachte höher hinaus mit seinem Sohne als zum Maler und es war ja erst Lionardo und Michel Angelo selbst bestimmt, zu zeigen, wie hoch hinaus ein Solcher gelangen könne. So wurde dem Knaben das Zeichnen und der Besuch von Malerwerkstätten untersagt, aber Michel Angelo trieb das erstre heimlich und wurde zu letzterm besonders durch eine Knabenfreundschaft veranlasst, die er mit Francesco Granaccio, dem talentvollen Schüler Domenico Ghirlandajos geschlossen hatte.

*) *Hermann Grimm*, Leben Michel Angelos. I. Band. S. 83.
**) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Bd. S. 1.
***) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. V. Band.

Am Ende musste, wie es in solchen Dingen stets zu geschehen pflegt, doch ein Entschluss gefasst werden. Dachte der Vater in der That nicht so übel von der Kunst, oder wurde er wirklich von der stark hervortretenden, trotzigen Entschiedenheit seines Sohnes bestimmt, er entschloss sich, Michel Angelo die Malerei erlernen zu lassen. So wurde denn ein Contract mit Meister Domenico Ghirlandajo abgeschlossen, Michel Angelo trat am 1. April 1488 mit der Verpflichtung drei Jahre Lehrling zu bleiben, in die Werkstätte dieses Malers ein. Er kam mit gutem Muth, noch ohne Bewusstsein seiner grossen Fähigkeiten. Aber es vergieng dennoch nur kurze Zeit, so lernte er dieselben kennen. Ghirlandajo malte damals (wie in seinem Leben erzählt ist,) an den Wandbildern für Santa Maria Novella. Dabei mag Michel Angelo zuerst zur Handreichung, zum Farbenreiben und kleinen Arbeiten verwendet worden sein. Aber sein Geist arbeitete mächtig, es drängte ihn vorwärts. Gleichzeitig leistete er Bedeutendes im Zeichnen und versuchte sich als Kupferstecher, indem er ein Bild Martin Schöns (Martin der Deutsche, nennt ihn Vasari,) das auf irgend eine Weise nach Florenz gekommen war, nachzeichnete und alsdann in Kupfer stach. Sein Blick wies bereits die grösste Schärfe und Bestimmtheit auf, von einem Abbild des Ghirlandajoschen Malergerüsts in Santa Maria Novella mit allen darauf befindlichen Personen und Geräthen, wurde der Meister in bestürzte Verwundrung gesetzt, wenige Zeit später corrigirte der junge Michel Angelo Vorlegeblätter des Ghirlandajo. Dies ward demselben zu viel, das gute Verhältniss zwischen beiden gerieth in äusserste Gefahr, als die rechtzeitige Vermittlung Lorenzos von Medici dazwischen trat.

Lorenzo der Prächtige stand damals erst im vierundvierzigsten Jahre und doch am Abend seines Lebens. Schwere Sorgen um den Staat, den er geleitet, um ganz Italien, welches er beeinflusst hatte, verdüsterten auf Tage den sonst so lebensheitern, schwungvollen Medicäer. Eben begann im Kloster San Marco jener wunderbare Mönch, jener Savonarola zu predigen, der in den Bewegungen der nächsten Jahre eine so gewaltige Stellung einnehmen sollte. Er richtete seine Angriffe gegen die Welt, in welcher die Medici lebten, gegen das Reich der bunten Lebensfreude, der heidnischen Philosophie, der Bilder, Statuen und Dichterwerke, in dem Lorenzo unbestrittner herrschte, als in Florenz. Und im Staate selbst gab es eine immer wachsende Opposition gegen die Medicäer — der Augen-

blick war vorauszusehen, wo sie aus ihrer bisherigen Stellung in diejenige erblicher Fürsten übertreten mussten und das republikanische Gefühl in Florenz noch stark genug. Unter seinen Söhnen machte ihm Pietro, der Aelteste, viel Sorgen. Er schien nicht berufen die seitherige Medicäerklugheit fortzuführen, scheinbar Bürger und in Wahrheit Fürst zu sein. Und doch bedurfte es dessen dringender als je.

Michel Angelo war zu jung, um alle diese Verhältnisse zu übersehen. Er wurde durch Francesco Granaccio, einen Günstling Lorenzos in den Garten von San Marco eingeführt, in dem sich eine Sammlung antiker Werke und eine Art von Bildhauerschule befand, für welche Lorenzo junge Leute aus guter Familie zu gewinnen suchte. Michel Angelo, dessen Genius mindestens ebensosehr auf die Plastik gerichtet war, als auf die Malerei, gab sich an das neue Studium mit allem Feuereifer seiner Natur hin. Es bedurfte freilich beim alten Ludovico Buonarroti, der über den neuen Sprung des Sohnes vom Maler zum „Steinmetzen" ganz ausser sich kam, einer persönlichen Vermittlung und Gunstbezeugung Lorenzos. Am meisten wird es gewirkt haben, dass der Medicäer den jungen Michel Angelo zu sich ins Haus nahm, ihn an seinem Tische sitzen liess und mit dem regsten persönlichen Interesse der Entwicklung desselben folgte. An der Tafel Lorenzos und im Garten von San Marco traf der Jüngling mit den edelsten und gelehrtesten Männern von Florenz zusammen, hier erschloss ihm Politian den Schatz seiner Kenntniss des Alterthums. Michel Angelo zeigte auch bei seinen plastischen Studien dieselbe Energie und staunenswerth rasche Entwicklung, wie früher in der Werkstatt Ghirlandajos. Er hatte mit der Maske eines Fauns begonnen, Lorenzo Medici machte nur flüchtig die Bemerkung, dass der Faun für sein Alter zu vollständige Zähne habe. Michel Angelo hatte ihm bereits am nächsten Tage eine meisterliche Zahnlücke gearbeitet. Auf Politians Anregung schuf er ein Basrelief den „Kampf des Herkules mit den Centauren" darstellend, welches sich gegenwärtig im Palast der Familie Buonarroti befindet. Gleichzeitig liess er sich im Erzguss unterweisen, studierte die Werke Donatellos und zeichnete nach den Fresken des Masaccio, des eigentlichen Vaters der neuern florentinischen Malerei. In allem war er den Gleichstrebenden voran, die hohe Begabung und der Feuereifer seiner Natur wirkten gleichmässig zusammen, ihn auszuzeichnen. Die gewöhnlichen Folgen blieben nicht aus, bei einzelnen jungen Künstlern

machte sich bittrer Neid und heftiger Groll gegen Michel Angelo geltend. Den Bildhauer Torrigiano überwältigten dieselben eines Tages so, dass er Michel Angelo einen Faustschlag ins Gesicht versetzte, der ihm die Nase für zeitlebens verunstaltete. Michel Angelo liess sich die Erfahrung nicht weiter anfechten. Sein Naturell war kühn und in Dingen der Kunst rücksichtslos. Dieselbe Hingebung, die er an seine Aufgaben und Bestrebungen setzte, forderte er von andern und trug keine Scheu, das was ihm handwerksmässig, nichtig oder gespreizt erschien, auch so zu bezeichnen. Aus gewissen, entschiedenen und trotzigen Worten hat sich die Vorstellung gebildet, als sei Michel Angelo von Jugend auf herb, schroff und abstossend gewesen. Man schien zu vergessen, dass er die bildsamste Zeit des Lebens im Hause der Medici, im beständigen Verkehr mit den vornehmsten und gebildetsten Kreisen seiner Vaterstadt verlebte, dass er die toskanischen Dichter, vor allem den gewaltigen Dante nicht nur las und fast auswendig wusste, sondern seine poetische Begabung frühzeitig übte und in ihr die Fülle auch seines Gemüths, oft selbst eine gewisse Wehmuth und Weichheit darlegte. Michel Angelos Wesen war freilich auch schon in den jüngsten Jahren von der Art eines Lionardo oder Rafael geschieden, aber nichts kann irriger sein, als ihn wie einen rauhen und plumpen Gesellen anzuschauen.

Michel Angelo erfreute sich nicht allzulange der Gunst des grossen Lorenzo. Derselbe wurde im Beginn des Jahres 1492 von einer plötzlichen Krankheit erfasst, der er bereits am 3. April erlag. Noch sein Sterbebett hatten die Sorgen um den Staat und die Zukunft seiner Familie umdrängt, Savonarola, in dessen Predigten die Idee der florentinischen Volksfreiheit mit dem glühenden Verlangen nach einer Erneurung wahrhaft christlichen Lebens zusammenschmolz, war — eine drohende Gestalt — an das Lager des Medici getreten, Niemand unter den Freunden schien ganz zuverlässig und nur die Aufmerksamkeit, mit welcher Pietro, sein Sohn und Nachfolger, die zur Mässigung beschwörenden Ermahnungen des Vaters hörte, gab Lorenzo einigen Trost. Unter den tief betrübten Hausgenossen und Dienern, welche der Sterbende zurückliess, befand sich auch Michel Angelo. Mit dem Tode Lorenzos war seine nächste Beziehung zum Hause Medici gelöst, er kehrte in die Wohnung seines Vaters zurück, um sich dort eine Künstlerwerkstatt zu errichten.

Michel Angelo arbeitete und studierte fleissig wie immer. Seine

anatomischen Studien trieb er bis zur wirklichen Zergliederung von Leichen, so dass ihn oft Speise und Trank anekelten, seine Zeichnungen erwiesen die ununterbrochenste Thätigkeit. Er schnitzte in eben dieser Zeit ein Cruzifix von Holz für die Kirche Santo Spirito, er meiselte einen Herkules und kam während dieser selbständigen Arbeiten nicht ganz ausser Verkehr mit den Medici. Piero, so unähnlich er auch seinem grossen Vater sein mochte und so sehr er sich in der neuen Fürstenrolle fühlte, bewahrte doch Michel Angelo seine Gunst. Der Künstler nahm nach wie vor an den Festen der Medici Theil und so oft Piero Kunstwerke, antike Cameen und dergleichen zum Kauf angeboten wurden, bediente er sich auch des Rathes von Michel Angelo, der zuletzt selbst seine Wohnung im Palast zurückerhielt. Aber es war eine Zeit im Herannahen, die allen leichten Verkehr dieser Art in Frage stellte. Während der Feste, mit welchen Piero sein Fürstenglück feierte, war der Schlag gefallen, der die lange Ruhe Italiens unterbrach. Die Franzosen drangen über die Alpen, König Karl VIII. marschirte gegen Neapel. Er erklärte den Medicäern den Krieg und beobachtete dabei die Klugheit, durchblicken zu lassen, dass er das Haus derselben vom Volk von Florenz wohl zu unterscheiden wisse, Savonarolas Predigten hatten die Gegner der Medicäer schon wachgerufen, Pieros unkluger Hochmuth, sein Auftreten als Herr von Florenz, die Opposition gesteigert. Jetzt wurden die Feindseligkeit des Königs von Frankreich, die raschen Erfolge der französischen Armee verhängnissvoll. Die Herrschaft Pieros und seines Hauses wankte in ihren Grundfesten. In diesen Tagen — 1494 — flüchtete Michel Angelo, wie von einer Ahnung getrieben, aus der Vaterstadt. Er sah die Conflicte voraus, in die ihn sein Verhältniss zu den Medici und seine der alten florentinischen Volksfreiheit zugeneigte Gesinnung bringen müssten, er war von einer Art übernatürlicher Furcht ergriffen. Glaubte doch in der Erregung der Zeit alle Welt Zeichen und Wunder zu sehen und wusste doch Michel Angelo von Träumen in seiner nächsten Umgebung, welche zu warnen schienen Er beabsichtigte sich mit zwei Freunden nach Venedig zu begeben. Er kam nur nach Bologna, wurde hier aufgehalten und von Messer Gianfrancesco Aldovrandi freundlich aufgenommen. Auch einen künstlerischen Auftrag wusste ihm derselbe zu verschaffen. In der Kirche San Petronio war ein Sarg, von Nicola Pisano gearbeitet, mit zwei knieenden Figuren zu vervollständigen. Michel Angelo über-

nahm diese Arbeit und rief dadurch augenblicklich den Neid der Bolognesser Künstler wach. Doch befand er sich eine Zeitlang wohl im Palaste Aldovrandi. Er las seinem Beschützer aus Dante und Petrarca vor, unterhielt sich mit demselben über viele Gegenstände des Wissens und Lebens. Während dessen war, was er gefürchtet hatte, in Erfüllung gegangen, die Vertreibung der Medici aus Florenz erfolgt. Piero hatte beim Herannahen der Franzosen und der wachsenden Unsicherheit seiner Stellung den Entschluss gefasst, sich Karl VIII. zu unterwerfen, um nur Herr in Florenz zu bleiben. Die Zustände waren in wilder Verwirrung, Florenz empörte sich gegen die Medici, das Volk von Pisa gegen das von Florenz, welches ihm ein sclavisches Joch aufgezwungen. In allem sollte der französische König schlichten und beistehen. Er versuchte Piero, der sich ihm unterworfen hatte, zu halten. Aber die Volkswuth gegen die Medici hatte sich in einem Sturm auf deren Palast und in der Zerstörung vieler seiner Schätze kund gemacht, — der König musste am Ende nachgeben und die Medici flüchteten nach Bologna und Venedig. In Florenz wurde es mit verschiedenen Regierungsformen versucht, es vergieng indess kein Jahr, so war Girolamo Savonarola, der begeisterte Mönch, das eigentliche Oberhaupt der Stadt, derjenige, dessen Wille die stürmische Volkspartei lenkte.

Im Sommer des Jahres 1495 muss Michel Angelo nach Florenz zurückgekehrt sein. Er fand eine schwüle, bange Luft über der Vaterstadt und wie Donnerschläge hallten die Reden Savonarolas durch dieselbe. Mit unglaublicher Gewalt ergriff der fanatische Prediger die Herzen der Florentiner, auf seinen Betrieb wurde der „grosse Rath“ zur Regierung der Republik eingesetzt, sein Geist lebte in zahlreichen Beschlüssen desselben. Es war nicht genug, die Medici vertrieben, die Republik wieder befestigt zu haben. Das Wort Savonarolas „Christus, der König von Florenz!“ sollte eine Wahrheit werden. Die Sittenlosigkeit, die üppige Genussfreude und alles, was damit im Zusammenhang stand oder zu stehen schien, sollten aus Florenz verschwinden, das heilige Feuer der Glaubensbegeistrung allein einen Altar im florentinischen Volke behalten. Kühn und schneidend geiselte der Prior von San Marco die Sitten der Zeit, unerschrocken griff er all den bunten, reizenden Schmuck des Lebens an, welcher den Bürgern der Arnostadt unentbehrlich erschien. Die Askese ergriff gleichsam im Taumel das leichtbewegliche Volk, und im Carneval

des Jahres 1496 sah man die Frauen ihren Schmuck und ihre Bänder, Jünglinge ihre Lauten, gereifte Männer die Ausgaben heidnischer und toskanischer Dichter, ja Künstler ihre Bilder zu den Scheiterhaufen tragen, die alles „Unheilige" verzehren sollten. Wie sonst ein Sturm der Begeistrung die Massen emporträgt, hatte er sie hier in Demuth gebeugt, und die Stadt der schönen Frauen, der Dichter und Maler, der Philosophen, der heitern Feste und lustigen Ausschreitungen, schien ein Tempel der Busse und Entsagung geworden.

Auch Michel Angelo gehörte zur Partei des Savonarola. Ihn musste die grosse, gottbegeisterte Natur desselben, in der gleichwohl so viel irdische Leidenschaft lebte, wunderbar anziehen. Wenn Savonarola heute die nahenden Gerichte Gottes verkündete, und morgen das heissblütige Volk zur Unterwerfung des abtrünnig gewordenen Pisa, zum Kriege mahnte, so lag kein Widerspruch in seinem Wesen. Die florentinische Demokratie sollte sich unter Gott beugen, und die Andern unter die florentinische Demokratie, das war der Schlüssel zu allem. Michel Angelo stand unter den Künstlern, welche mit Entzückung den Predigten Savonarolas lauschten. Aber es gab einen Punkt, wo der junge Maler und Bildhauer mit dem Prior von San Marco in Zwiespalt gerathen musste. Manche unter den Künstlern waren drauf und dran, ihre gesammte Thätigkeit zu verwünschen, alles, was sie je zum Schmuck des Lebens gethan, zu vernichten. Nicht so Michel Angelo. Er hatte bei der Heimkehr wieder zu arbeiten begonnen. Ein Mitglied der Familie Medici, ein Nachkomme Cosimos und Vetter der „regierenden" und jetzt vertriebenen Linie, lebte in Florenz, hatte, den neuen Zuständen angepasst, den Namen Popolani angenommen. Er sammelte gleichfalls Kunstschätze und Michel Angelo durfte es für ein Glück halten, in der schlimmen, stürmischen Zeit, in der so manche Künstlerwerkstätte verödete, durch ihn Arbeit zu erhalten. Er fertigte einen St. Johannes und dann einen „Cupido" aus Marmor, Beweis genug, dass er trotz seiner Begeistrung für Savonarola den Punkt genau kannte, bis zu welchem ein Künstler mit dem Busspredigermönch gehen durfte. Mit diesem Cupido schlug ihm Lorenzo di Pierfrancesco Medici oder Popolani einen wunderbaren Handel vor. Er beredete den Künstler, die Figur zum Verkauf nach Rom gehen zu lassen. Dort wurde sie durch den Unterhändler als Antike verkauft, Michel Angelo aber erhielt kein Sechstel des Kaufpreises. Am Ende erfuhr der Cardinal

von S. Giorgio — Rafael Riario — der Käufer des Cupido, durch Aussagen einiger Florentiner, dass er das Werk eines lebenden Künstlers als Antike bezahlt habe, und so erbittert er über den ihm gespielten Betrug sein mochte, so wenig konnte er dem jungen Künstler, mit dessen Werken solche Täuschung möglich war, seine Bewundrung versagen. Michel Angelo ward veranlasst nach Rom zu kommen und nach allem, was wir von den florentinischen Verhältnissen dieser Tage wissen, dürfen wir glauben, dass er gern nach der ewigen Stadt eilte. Ja wir müssen es als eine besondre Gunst des Schicksals für Michel Angelo ansehen, dass er der schwülen, politischen Atmosphäre von Florenz entrückt, den nachfolgenden Kämpfen, die den Sturz Savonarolas herbeiführten, entzogen wurde. Sie waren von der Art, dass selbst eine eiserne Natur nicht ungebrochen in ihnen bleiben konnte.

Wunderbarere Gegensätze, als Florenz und Rom in diesen Tagen, konnten freilich kaum gedacht werden. Wir dürfen nicht vergessen, dass, als Michel Angelo Ende Juni 1496 in Rom eintraf,*) Papst Alexander VI. herrschte, der Vater des Cäsar und der Lucretia Borgia, ein Fürst, dessen colossale Verbrechen nur durch die furchtbare Offenheit, mit der er sie betrieb, und durch die entsetzliche Sicherheit ihres Gelingens überboten wurden. Er war es allerdings, der das Papstthum an den Rand des Abgrunds brachte, er rief die Feuerpredigten Savonarolas gegen sich wach. Aber er galt doch als der heilige Vater, als Herr und Fürst der Kirche, sein Bannfluch vernichtete Savonarola, seine Hand spendete neuentdeckte Länder an die Könige und Ablass an die Völker. Vor ihm zitterte die vornehme Gesellschaft von Rom und Niemand dachte leicht an die Möglichkeit, den Druck Alexanders und seiner furchtbaren Familie zu beseitigen.

Michel Angelo, dessen Natur durchaus edel und rein im höchsten Sinne des Wortes war, muss vor dem Papst und seinen Umgebungen Grauen empfunden haben, auch scheint er demselben in keiner Weise nahe gekommen zu sein. Als Maler gelang es ihm nicht Aufträge zu erhalten. Er entwarf zwar nach Vasaris Erzählung für einen Barbier des Cardinals von S. Giorgio „der Maler gewesen war und die Temperafarben recht fleissig behandelte“,**) den Carton zu einem heiligen Franciscus.

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Theil.

**) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. V. Band. S. 272.

Aber seine eigentliche Thätigkeit in Rom war wiederum die des Plastikers und kurz nacheinander schuf er zwei Werke aus ganz entgegengesetzten Welten, von denen eines ihm zuerst den Ruhm bringen sollte, unter die vorzüglichsten Künstler seines Vaterlandes gezählt zu werden. Das erste derselben war jene im Auftrag des Herrn Jocopo Galli, eines römischen Edelmanns ausgeführte Marmorfigur, die einen „trunknen Bacchus" darstellt und gegenwärtig in der Gallerie zu Florenz befindlich ist. Die Zeitgenossen Michel Angelos bewunderten dies Werk, während Neuere, die eben das Hauptgewicht darauf legen, dass es einen Bacchus darstellen soll, sich minder entzückt zeigen. „Es ist kein göttlicher, idealer Rausch, von dem wir den Gott durchströmt erblicken, kein heiliges Feuer der Trunkenheit, von dessen Gluten umhaucht, uns die alten Dichter den die Welt durchziehenden Dionysius sehen lassen, sondern das Taumeln eines weinerfüllten Menschen, der mit lächelndem Munde und matten Gliedern sich aufrecht zu erhalten strebt. Dennoch aber kein alter, dicker Bauch, nichts Aufgeschwemmtes, sondern ein jugendlich schöngebildeter Körper."*)

Höher als in dieser blossen Naturnachbildung zeigt sich Michel Angelos Wollen in dem herrlichen, grossen Werke, welches ein kunstsinniger, französischer Prälat, der sich in der ewigen Stadt ein bleibendes Gedächtniss stiften wollte, durch ihn ins Leben rief. Der Cardinal de la Grolaye de Villiers, Abt zu St. Denis, betraute Michel Angelo mit der Schöpfung einer „Pieta", die in St. Peter aufgestellt werden sollte. So entstand die wunderbare Marmorgruppe „Maria mit dem Leichnam Christi", welche zu Michel Angelos grössten und vollendetsten Arbeiten gehört. Maria, die den Leichnam des Erlösers auf ihrem Schoose hält, zeigt im edelsten Ausdruck den erhabensten Schmerz, der todte Körper selbst ist mit reinster Vollendung ausgeführt, im Gesicht spiegelt sich noch die Verklärung des Gottmenschen, die ganze Anordnung der Gruppe zeigt in all ihrer Natürlichkeit vollständige Harmonie und ergreift den Beschauer aufs Tiefste. Das Marmorwerk selbst, welches Michel Angelo gearbeitet, ist noch in einer Capelle der Peterskirche bewahrt, aber schlecht aufgestellt, Copieen und Abgüsse in Gyps machten es in spätern Zeiten auch ausserhalb Roms bekannt.

*) *Grimm*, Leben Michel Angelos. I. Band. S. 189.

Indessen Michel Angelo so in Rom an seinem grossen Kunstwerk beschäftigt war, erfüllten sich daheim die Geschicke Savonarolas. Im Schoose der republikanischen Partei selbst, aus den Reihen der lebensfreudigen, von seiner maasslosen Askese gedrückten Jugend, waren ihm die Gegner erstanden, der Bannstrahl des Papstes, die eigne parteiführermässige unkluge Heftigkeit, alles vereinigte sich zum Sturz des Mönchs, und endete mit dem Feuertode desselben in tragischer Weise. Die Medicäerpartei mochte gehofft haben, den Untergang Savonarolas im Interesse der Vertriebenen ausbeuten zu können, vor der Hand aber blieb es bei den republikanischen Anordnungen und Festsetzungen desselben. Die neue Staatsverwaltung nahm auch die Fördrung der Kunst wieder in ihre Hände. Michel Angelo, dessen Ruhm durch die „Pieta" gewachsen war (er hatte zum erstenmal diesem Werke seinen Namen eingefügt, weil er eines Tages eine Anzahl Lombarden dasselbe ihrem Bildhauer Gobbo zuschreiben hörte,*) kehrte in eben dieser Zeit, entweder noch im Jahre 1499 oder im Jahre 1500, durch Familienangelegenheiten veranlasst, von Rom in seine Vaterstadt zurück.

Zunächst waren es auch hier wieder plastische Arbeiten, die ihn aufs neue seine Kraft und Grösse bethätigen und neuen Ruhm gewinnen liessen. Er begann bald nach seiner Rückkehr an der Marmorfigur einer „Madonna" zu arbeiten, die in Lebensgrösse ausgeführt, zu Michel Angelos schönsten Arbeiten gehört. Sie wurde durch die flandrische Kaufmannsfamilie Moscron für hundert Scudi angekauft und in die Heimath derselben gesendet, wo sie noch heute eine Zier der ehrwürdigen Notre-Damekirche zu Brügge bildet. — Fast unmittelbar nach Vollendung dieses Werkes wurde Michel Angelo mit einem Auftrag ganz eigenthümlicher Art betraut. Im Besitz der Wollenweberzunft befand sich ein grosser carrarischer Marmorblock, aus dem die Vorsteher der Zunft beabsichtigt hatten, die Statue eines Propheten für die Kirche Santa Maria del Fiore herstellen zu lassen. Der Stein war bereits durchbohrt und schien unbrauchbar geworden, selbst Donatello hatte es abgewiesen, ihn zu verwerthen. Jetzt bewarb sich der Bildhauer Sansovino um den Block, die Vorsteher der genannten Zunft jedoch trugen ihn zunächst Michel Angelo an. Dieser maass und prüfte ihn und verpflichtete sich, einen „David"

*) *Vasari*. Leben der Maler. D. A. V. Band.

aus demselben binnen zwei Jahren herzustellen. Er wollte dabei nur den vorhandnen Block benutzen, nicht wie Sansovino besondre Stücke hinzufügen. Für die zweijährige Dauer der Arbeit sollte er monatlich sechs schwere Goldgulden und späterhin nach Vollendung des Werkes einen Ehrensold empfangen. Während der Arbeit an David hatte er übrigens Gelegenheit, Erfahrungen darüber zu machen, was es mit der Kunstkennerschaft auf sich habe. Peter Soderini, der Gonfaloniere, bemerkte ihm, unter der Statue stehend, die Nase derselben sei zu dick. Michel Angelo, auf dem Gerüst arbeitend, nahm einen Meisel und etwas Marmorstaub in die Hand, liess den letztern, während er scheinbar den Meisel bewegte, auf den hohen Beamten herabfallen. Dann fragte er, wie es nun stehe, worauf Soderini nicht ermangelte die Versichrung zu geben, das Gesicht habe mehr Leben erhalten. — Michel Angelo arbeitete trotz dessen mit besondrer Vorliebe an seinem David, wies mehrfach Aufträge, die an ihn gelangten ab, und ermöglichte es in dieser Weise gegen den Beginn des Jahres 1504 die Vollendung der Statue anzuzeigen. Eine besondre aus Mitgliedern der Signoria und den hervorragendsten florentinischen Künstlern gebildete Versammlung wurde berufen, um über die beste Aufstellung der Davidsstatue zu berathen. Schliesslich aber entschied Michel Angelos eigne Meinung, das Werk wurde im Mai 1504 an der Pforte des Regierungspalastes aufgestellt und ist in spätern Jahren gleichsam zu einem Wahrzeichen von Florenz geworden. „Michel Angelo hatte bei diesem Werke die Grösse des Blockes so vollständig benutzt, dass oben auf dem Haupte der Statue ein Stückchen von der natürlichen Rinde des Steines sichtbar geblieben war. Der David steht einfach da, die Arme fallen ihm zu beiden Seiten in der natürlichsten Ruhe von den Schultern herab. In der Rechten hält er die Schleuder. Sonst nichts Fremdes an ihm; völlig nackt ist er das ungeheure Bild eines etwa sechszehnjährigen Jünglings.“*)

Michel Angelos Geltung unter Künstlern und Bürgern festigte sich durch die vollendete Davidsstatue. Und so ist es nicht verwunderlich, dass man ihn, obwohl er seither als Maler sich wenig bethätigt hatte, mit Lionardo da Vinci in die Schranken treten liess. Im Leben dieses Künstlers ist der grossen Bilder gedacht worden, welche für die Wände des

*) *Grimm*, Leben Michel Angelos. I. Bd. S. 253.

florentinischen Rathsaals geschaffen werden sollten. Gegen den Herbst desselben Jahres, in welchem der David aufgestellt, begann Michel Angelo seinen Theil an diesen vaterländischen Kunstwerken auszuführen. Der Carton Michel Angelos stellte eine Scene aus den Kämpfen der Florentiner und Pisaner dar. Ein im Arno badender Kriegertrupp, von schlachtfertigen Gegnern überfallen, stürmt aus dem Wasser zu den Waffen und Kleidern oder nackt dem Feinde entgegen. Es lässt sich leicht glauben, dass Michel Angelo bei diesem Vorwurf die ganze Kühnheit und Energie seiner Darstellungsgabe, staunenswertheste Virtuosität in Bezug auf originelle Stellungen und Gruppirungen entfaltete. Das Werk Michel Angelos wurde übrigens von dem gleichen unglücklichen Schicksal betroffen, wie dasjenige Lionardo da Vincis, und nachdem die besten Künstler, unter ihnen Rafael, an demselben ihre Studien gefördert, wurde der Carton zerschnitten, zerstreut und in seinen Bruchstücken verloren.

In dieser Zeit waren die drei grössten Künstler Italiens auf dem Boden von Florenz vereint, denn auch Rafael traf im Jahre 1504 in dieser Stadt ein. Für Michel Angelo aber erfolgte demnächst wieder eine Berufung nach Rom, wo indessen der furchtbare Papst Alexander, an einem Gifttrank, für Andre bestimmt, verschieden war. Jetzt beherrschte der seitherige Cardinal Vincula als Julius II. den Kirchenstaat, ein gewaltiger, energischer, kriegerischer Greis, welcher mit dem Schwert in der Hand das alte Erbtheil der Päpste neu gewann, dessen grosser Sinn Wissen und Kunst in rühmliche Bahnen wies, dessen herbe und kraftvolle Persönlichkeit die tiefgesunkene Achtung vor der Kirche und ihrem Oberhaupt auf der Staffel der Furcht wieder hob. Ein solcher wusste Michel Angelos Genie vor Andern zu würdigen. Gleich nach Antritt seiner Regierung fasste Julius II. den Entschluss, sich ein Grabmal errichten zu lassen, wie es noch keinem seiner Vorgänger zu Theil geworden. Und damit es nicht dem guten Willen der Erben überlassen bleibe, sollte gleich jetzt daran begonnen und das Ganze in rascher Arbeit ausgeführt werden. Um den Anfang des Jahres 1505 finden wir Michel Angelo wieder in der ewigen Stadt, von Julius II. mit vieler Gunst aufgenommen, und sogleich mit einem Entwurf zu dem in Frage stehenden Grabmal beauftragt.

Von diesem Augenblick an, wo Michel Angelo sich der persönlichen Theilnahme eines Fürsten wie Julius II. war, erfreute, begannen

Neid und Missgunst gegen ihn zu wirken. Als Haupt seiner Gegner in Rom erscheint leider der grosse Baumeister Bramante, Rafaels Landsmann, ein ebenso intriguanter als befähigter Mann, für Michel Angelo um deswillen gefährlich, weil er das Ohr des Papstes und im Allgemeinen wohl eine gewandtere Lebensklugheit besass, als der trotzig stolze Florentiner. Gegen Michel Angelos grossen Entwurf zum Grabdenkmal Julius II. liess sich vor der Hand freilich um so weniger auftreten, als der Papst selbst seine volle Freude an demselben bezeugte und mit wahrhaft jugendlichem Feuereifer zur Ausführung drängte. Michel Angelo begab sich, reich mit Geld versehen, in diesem und dem folgenden Jahr zweimal nach Carrara, um dort Marmorblöcke für das grosse Werk auszuwählen, die zu Schiff nach Rom geschafft wurden. Um dem Ganzen einen würdigen Platz zu verschaffen, beschloss man, den Neubau einer Tribüne zur alten Basilica von Sanct Peter und Julius II. verwilligte dafür die Summe von 200,000 Scudi.

Michel Angelos erster Entwurf zu dem riesigen, plastischen Werke entsprach dem grossen Sinn und der anfänglichen Begeistrung des Papstes. Darnach sollte der Unterbau des Werkes allein vierzig Statuen: Siegesgottheiten in den Nischen, nackte Jünglinge an flache Halbsäulen angefesselt, die Künste und Wissenschaften bedeutend,*) und bewaffnete Männergestalten zeigen. Auf diesem Unterbau erhob sich das Grabgewölbe mit dem Sarkophag in der Mitte, an seinen Ecken sitzende Colossalstatuen: Moses, Paulus, das thätige und beschauliche Leben. Und hierüber wieder war eine Spitze mit Engelgestalten und der Statue des verstorbenen Papstes, das Ganze aber auf dreissig Fuss Höhe und darüber angenommen. Die zuerst herbeigeschafften Marmorblöcke, von denen Michel Angelo schon in Carrara einige aus dem Gröbsten hatte zurichten lassen, reichten nicht aus, es wurde eine neue Sendung nothwendig. Auf dieser Reise scheint Michel Angelo florentinische Marmorarbeiter als Gehilfen für das grosse Werk gewonnen zu haben. Er war so voll Eifers für dasselbe, dass wir seinen Plan einen Felsen bei Carrara, auf dem Meere ersichtlich, in einen Coloss zum Wahrzeichen für Schiffer umzuhauen, nur als einen vorübergehenden genialen Einfall betrachten dürfen.

Die zahlreichen Unterbrechungen, welche diese denkwürdige Arbeit

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. V. Theil.

zu einer Qual für Michel Angelos halbes Leben werden liessen, begannen trotz des anfänglichen Antreibens Julius II. frühzeitig. Der Papst erkaltete, Bramante soll ihm vorgestellt haben, dass es von übler Vorbedeutung sei, bei Lebzeiten das eigne Grabmal errichten zu lassen. Jedenfalls fasste er damals Interesse an einem noch gewaltigeren Plane, dem völligen Neubau der Peterskirche. So geschah es, dass Michel Angelo sich im Sommer des Jahres 1506 mit dem Papst entzweite. Eines Tages verweigerte ihm der Thürsteher den Eintritt zu den Zimmern Seiner Heiligkeit. Michel Angelo, nicht gewöhnt, sich mit überflüssigen Bittstellern und lästigen Besuchern verwechseln zu lassen, fasste sich kurz, gieng stracks nach Hause, gab seinem Diener Auftrag, die Habseligkeiten in Rom zu veräussern, packte zusammen und bestellte Pferde nach Florenz, wohin er in wenig Stunden abgieng. Vergebens waren die Couriere, die der heilige Vater ihm nachsandte, vergebens drei Briefe, die er an die Signoria von Florenz deshalb richtete. Michel Angelo erklärte daheim dem Gonfaloniere, dass er lieber nach Constantinopel gehen und dem Grosstürken eine Brücke über den Hellespont bauen, als sich noch einmal an des Papstes Thüre abweisen lassen, oder jetzt gar dem Zorne des Kirchenhauptes preisgeben wolle.

Endlich liess er sich dazu bereden, als Gesandter seiner Vaterstadt vor dem Papst, der eben die Bentivogli aus Bologna vertrieben und letztere Stadt eingenommen hatte, wieder zu erscheinen. Julius II. sagte ihm ein paar zornige Worte und fuhr darauf in voller Würdigung Michel Angelos gegen einen Bischof heftig auf, welcher den grossen Künstler mit dem „Ungeschick solcher Leute“ zu entschuldigen vermeinte. Michel Angelo erhielt Auftrag zu einer Bildsäule Julius II., die zu Bologna aufgestellt, überdies nach wenigen Jahren von der politischen Parteiwuth wieder umgestürzt und zu Geschütz eingeschmolzen wurde. Während seines einjährigen Aufenthalts zu Bologna, fanden jene Reibungen mit Francesco Francia statt, deren bereits im Leben dieses Künstlers gedacht worden ist. Wir können uns vorstellen, dass Michel Angelo erfreut war, der neuen päpstlichen Stadt den Rücken kehren und nach Florenz heimeilen zu dürfen. Dies geschah im Beginn des Jahres 1508. Michel Angelo mochte geglaubt haben, sich in der Vaterstadt häuslich einrichten und eine Reihe früher übernommener Aufträge erledigen zu können. Aber Julius II. wollte ihn nicht länger vermissen, er wurde abermals nach

Rom berufen. Fast zu gleicher Zeit mit ihm betrat diesmal auch Rafael Santi die „ewige Stadt", die Beiden von jetzt ab einen Bruchtheil ihrer Ewigkeit verdanken sollte.

Michel Angelo kam, in der Ueberzeugung, dass es am Grabmal Julius II. weiter zu arbeiten gelte. Kaum angelangt, erfuhr er, dass der Papst von seinen Diensten als Bildhauer zuvörderst keinen Gebrauch machen könne, vielmehr verlangte Julius von Michel Angelo Frescobilder für die Decke der sixtinischen Kapelle. Condivi und Vasari, Michel Angelos älteste Biographen, sind beide der Meinung, dass Bramante, der hartnäckige Gegner des grossen Künstlers, den Papst veranlasst habe, Michel Angelo mit einer Aufgabe zu betrauen, bei der er die sichre Hoffnung hegen durfte, dass derselbe weit hinter seinem Verwandten Rafael zurückbleiben und vielleicht mit einigem Verlust seines Ruhmes enden werde. In der That hatte sich Michel Angelo seither selten als Maler bethätigt und als dem Verlangen des Papstes durchaus nicht auszuweichen war, der Contract im Mai des Jahres 1508 unterschrieben werden musste, so bedang sich Michel Angelo, zu dieser Arbeit in der Frescomalerei erfahrne florentinische Künstler als Gehilfen herbeirufen zu dürfen. Sie erschienen bald zu Rom, grossentheils Michel Angelos Genossen in Ghirlandajos Werkstatt, wie im Garten von San Marco, voran Francesco Granaccio. Mit ihrem Beistand begann Michel Angelo das grosse Werk, nachdem er zuvor durch ein sinnreiches Gerüst den Architectenscharfsinn Bramantes überboten hatte. Da fand sich, dass die geübten vielbewanderten Maler, ihm, dem Ungeübten, in keiner Weise Genüge zu leisten vermochten. Einige Wochen sah er die Dinge mit an, dann gab er ihnen zu verstehen, dass er ihrer Hülfe nicht ferner bedürfe. Er entfernte, was sie gemalt hatten, wieder von der Decke der Kapelle, schloss sich in dieselbe ein und begann nun die ganze riesige Kraft seines Wesens aufzubieten, um die gestellte, ihm fremde Aufgabe zu bewältigen. Noch einmal wollte er schier verzweifeln, der Schimmel legte sich über seine Arbeiten, verdarb seine Gemälde — er hatte den Kalk zu nass aufgetragen. Aber loszukommen war bei der Hartnäckigkeit des Papstes nicht, auch stieg sicher Michel Angelos Interesse im Verlauf der gewaltigen Arbeit. Grossartig, wie sich seine Ausführung erwies, waren auch die Vorwürfe dieser Deckengemälde. Darstellungen aus der Geschichte der Schöpfung und des Menschengeschlechtes, und gewaltige symbolische Gestalten

waren es, welche jetzt aus Michel Angelos Pinsel flossen. Ungeduldig drängte Papst Julius zur Fördrung, zur Vollendung der Arbeit, oft erschien er auf dem Gerüst und endlich, als die eine Hälfte des grossen Werkes vollendet war, zügelte er sein Verlangen, dasselbe den Römern zu zeigen, nicht länger. Mit Zornworten wies er Michel Angelos Widersprüche ab und bereits am Allerheiligentage 1508 strömte ganz Rom herbei und staunte das Wunderwerk an, das wie durch einen Zauber entstanden war.“*)

Bramante und seine Gesinnungsgenossen waren niedergedonnert. Das hatten sie nicht erwartet, dass Michel Angelo mit neuer Glorie aus der ihm gestellten Prüfung hervorgehen würde. Und auch jetzt entblödete sich Bramante nicht, den Papst um Uebertragung der zweiten Hälfte des grossen Werkes an Rafael anzugehen. Wir glauben gern, dass der edle Urbiner dieser Intrigue völlig fremd war. Es kam zu heftigen Scenen im vaticanischen Palast, Michel Angelo warf Bramante in Gegenwart des Papstes Alles vor, was dieser sich je gegen ihn zu Schulden kommen lassen. Leider scheint Bramantes Verfahren jede Annäherung zwischen Rafael und Michel Angelo verhindert zu haben, obwohl es unbestritten ist, dass der Letztre die Deckengemälde der Sistina bewunderte und für seine eigne Kunst Vortheil von ihnen zog.

Michel Angelo schuf nun, unter manchen Hindernissen an der zweiten Hälfte seiner grossen Frescodarstellungen. Auch jetzt noch gab es Schwierigkeiten zu besiegen, unermüdlich arbeitete er weiter. In einem seiner Sonette gedenkt er der Monde, wo er malend auf dem Rücken lag und ihm die Farben ins Gesicht tropften; Vasari aber berichtet, dass er noch monatelang nachher keinen Brief anders als von unten nach oben lesen, keine Zeichnung anders betrachten konnte.**) Dazwischen gab es zur Abwechslung auch wieder heftigen Zwist mit dem jähzornigen Papste, der einen kurzen Urlaub zur Reise nach Florenz verweigerte, Michel Angelo fragte, wenn das Werk fertig werden solle und auf dessen keckes „wann ich kann“ den Stock gegen ihn erhob, freilich gleich darauf wieder Entschuldigungen und Reisegeld sendete. Am Ende des Jahres 1509 oder im Anfang des Jahres 1510 waren alle Wünsche des Papstes befriedigt, und die Deckengemälde der sixtinischen Capelle (für

*) *Grimm*, Leben Michel Angelos. I. Theil. S. 316.

**) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. V. Band. S. 306.

welche Michel Angelo in verschiednen Summen 3000 Ducaten erhalten) glänzten in voller Herrlichkeit und Vollendung auf die staunende Römerwelt herab.

„Der Anfang und das Ende der Welt, eine ausserirdische Schöpfung, eine Geschichte des Menschengeschlechts von Anbeginn bis an die graue Zukunft der Ewigkeit, ist in ihnen dargestellt. Der Geist Gottes schwebt über dem Wasser, er scheidet die Elemente, er schafft das Licht, und fliegt einer andern Schöpfung das Dasein zu geben. Der Mensch ist schon geschaffen; die Fingerspitze der Allmacht von Ewigkeit berührt die Fingerspitzen der zuvor unbelebten menschlichen Gestalt, um ihr den Geist des Lebens mitzutheilen. Der Mensch sündigt, indem er, durch die Schlange verführt, die Frucht des verbotenen Baumes geniesst. Hierauf folgt die Strafe: die Stammeltern des Menschengeschlechts werden aus dem Paradies getrieben; die Sündflut; der betrunkene Noah wird von seinem Sohn Cham gehöhnt. Dies ist die Geschichte der Schöpfung; das Wunderbarste und Grösste, was die Malerkunst je dargestellt hat. Die Schlange, so der Eva den Apfel reicht, ist eine schöne Weibergestalt bis auf die Hüfte, anstatt der Schenkel winden sich zwei Schlangenschweife um den Baum. In der Schöpfung der Eva ist diese Mutter der Mütter eine Gestalt von wunderbarer Schönheit; sie strebt, die Hände zusammengelegt, dem Erschaffer aller Wesen entgegen, in einer Stellung, als wollte sie anbeten Denjenigen, so lebt von Ewigkeit zu Ewigkeit, der alle Dinge erschaffen hat. Das leichte Schweben des allmächtigen Vaters aller Dinge, in Begleitung seiner Engel, in ein einziges Gewand gehüllt, ist eine Erscheinung, welche man mit nichts vergleichen kann, das eine würdige Idee davon geben könnte.

Die Allmacht Gottes, welcher sein Volk verschiedene Male errettete, ist in vier Historien abgebildet: in der Genesung durch das Anschauen der ehernen Schlange; der Esther, welche Hamans grausame Anschläge vereitelte; dem David, welcher den Goliath erschlägt; der Judith, welche dem Holofernes das Haupt abgeschlagen hat. In Verbindung mit diesen vier Historien stehen die ersten Stammväter der Juden und die Verkündiger der Erlösung des gefallenen Menschengeschlechts durch Christus, sammt den Sibyllen, welche in die Zukunft schauen. Diese Propheten und Sibyllen gehören zu den furchtbar schönsten Gestalten, welche die Malerkunst hervorgebracht hat. Jesaias scheint auf ein Gesicht zu

warten; Hesekiel sieht ein solches; Daniel hat es gesehen und ist im Begriff, es aufzuzeichnen; Jeremias sitzt in sich gekehrt, das Unglück des gefallenen Jerusalems bedenkend, mit einer Hand das Kinn und den Bart umfassend, da. Jonas, gerade aus dem Bauch des Wallfisches ausgeworfen, scheint sich zu erinnern, der Stadt Ninive zu predigen. Zacharias liest in einem Buch, seine Gestalt ist eine der erhabensten, seine Bekleidung das Schönste, was die Kunst je in drapirten Gestalten ehrfurchtgebietend dargestellt hat. — Die Sibylla Delphica ist in Begeisterung, sie scheint ihre prophetische Stimme erheben zu wollen. Die Libyca liest in einem aufgeschlagenen Buch, mit umgewandtem Blick, als wollte sie vorhersagen, was künftig geschehen soll. Die Persica und Cumana sind alt, aber von einem Alter, welches durch keine Geburten gebeugt ist; es sind wahre Kraftgestalten, welche im Alter nicht die Hinfälligkeit, sondern den Lauf der Zeit anzeigen; es ist das Alter des Methusalah.“*)

Unmöglich ist es, in Worten die gewaltigen Bilder zu beschreiben, es können immer nur Andeutungen sein, welche keine Vorstellung von der Macht, Grösse und Fülle der Michel Angeloschen Schöpfung geben. Die Vollendung dieser Werke hob Michel Angelos Ruhm als Maler beinahe über den, welchen er als Bildhauer genoss hinaus. Julius II. hätte jetzt Michel Angelo um so eher zu dem grossen Grabmal zurückkehren lassen können, als er selbst dem Grabe nahe stand, so unversieglich und unverwüstlich auch seine Lebenskraft erschien. Aber im Jahre 1512 finden wir Michel Angelo in Florenz, wohin er nicht gegangen sein würde, wenn der Papst sehr zur Arbeit am Grabdenkmal gedrängt hätte. Von dem, was er bei den Gemälden der Sistina erworben haben mochte, kaufte er Grundbesitz in der Vaterstadt, es kam ihm nicht in den Sinn, dass er dieselbe jemals anders als vorübergehend verlassen sollte.

Michel Angelo muss sich in denselben Tagen in Florenz befunden haben, wo nach achtzehnjähriger Verbannung die Medici triumphirend zurückkehrten. Im September des Jahres 1512 hielten sie da ihren Einzug, von einem Theil des florentinischen Volkes mit Jubel begrüsst. Sie kamen scheinbar als Privatleute, Haupt der Familie war jetzt Lorenzo

*) *Joseph Koch's* Gedanken über ältere und neuere Malerei (Rom 1810) mitgetheilt in: D. F. Strauss, Kleine Schriften. (Leipzig. 1862.)

des Prächtigen zweiter Sohn, der kluge Cardinal Giovanni. Dass sie sich als Herrscher fühlten, bewies schon wenige Monate darauf die grausame Bestrafung der gegen sie verschwornen Pazzi. Wir wissen nicht bestimmt, wie Michel Angelo sich dieser Besitzergreifung der Republik gegenüber verhalten, was er dabei empfunden hat. Aber es lässt sich annehmen, dass er nicht zu denen gehörte, welche darüber jauchzten. Er begab sich wieder nach Rom, am Grabdenkmal Julius II. zu arbeiten. Papst Julius war noch immer mit grossen und umfassenden Plänen beschäftigt, der Lieblingsgedanke seines Lebens: die Fremden, die „Barbaren" aus Italien zu vertreiben, verliess ihn bis zur letzten Stunde nicht. Doch im Februar des Jahres 1513 wurde der gewaltige Greis, der mit mehr Recht als irgend ein andrer Herrscher einem Löwen verglichen worden ist, vom Tode hinweggerafft.

Michel Angelo verlor in Julius II. den einzigen Beschützer und Fördrer, der ihn jemals ganz zu würdigen, der alle Eigenthümlichkeiten seines Wesens zu begreifen verstand. Schon damals stand Michel Angelo ziemlich vereinsamt im Leben — zumal in Rom, wo die ganze Schaar der Künstler bis auf den einzigen Sebastian del Piombo das Gefolge des strahlenden, liebenswürdigen Rafael bildete. Von der heitern Geselligkeit, die Rafael entfaltete, findet sich selbst in jenen Jahren bei Michel Angelo wenig. Ungewiss bleibt es, ob er vom Liebesglück, welches sich auf Rafael in vollen Strömen ergoss, nur einen Zug gethan. Einzelne seiner Sonette, gerade aus dieser Zeit, lassen annehmen, dass ihn weibliche Reize leidenschaftlich ergriffen und entzückt hatten, ob er jedoch jemals durch Erwiedrung beglückt worden ist, oder ob ihn sein harter und der eignen Nichtschönheit allzuscharf bewusster Sinn von den Frauen zurückscheuchte, muss noch immer unentschieden bleiben. Fast möchte man wünschen, dass Michel Angelos noch nicht ans Licht getretene Papiere darüber eine freundliche Gewissheit ertheilten.

Giovanni Medici, der seitherige Cardinal von Bologna, bestieg unter dem Namen Leo X. den päpstlichen Stuhl. Er wusste sich, ohne den grossen Sinn Julius II. zu besitzen, als Beschützer und Fördrer der Kunst in glänzender Weise geltend zu machen. Seine Regierung, unter welche nun die Anfänge der grossen Kirchenreformation fallen, war eine friedliche, er führte ganz im Gegensatz zu seinem rastlosen Vorgänger ein üppiges, vom sinnlichen Behagen, wie vom Schimmer des geistigen Ge-

nusses umgebnes Dasein. Der Bau der Peterskirche schritt vorwärts, Bibliotheken und Sammlungen jeder Art wurden bereichert, altrömische Bauten und Antiken der Erde entrissen, Handschriften gedruckt, Bilder und Statuen geschaffen, Gelehrte, Dichter und Künstler jeder Art freigebig belohnt und gefördert. Doch die Fähigkeit, alles Grosse gleichmässig zu verstehen und Jedem seine Bahn anzuweisen, ging Leo X. ab. Rafael war so entschieden in seiner Gunst, dass Michel Angelo offenbar von ihm verdunkelt ward. Auf ihn häufte der Papst alle Ehren und Würden, ihm gab er Aufträge über Aufträge — Michel Angelo stand vor der Hand bei Seite. Zwar wurde ihm achtungsvoll begegnet, er befand sich im Gefolge des heiligen Vaters, als dieser im Jahre 1514 einen glänzenden Einzug im väterlichen Florenz hielt. Aber von einem Verhältniss, wie es zwischen Julius II. und Michel Angelo obgewaltet hatte, war nicht mehr die Rede.

Zunächst glaubte Michel Angelo ruhige Zeit zur endlichen Ausführung des Grabdenkmals, zu dem er die Statuen zweier „Gefangenen" und die Colossalstatue des Moses begonnen hatte, erlangt zu haben. Er verständigte sich mit den Cardinälen von Agens und Santiquattro, den Testamentsvollstreckern Julius II., mit der Familie Rovere, dessen Verwandten und schon damals scheint der colossale Plan des Ganzen reducirt und vereinfacht worden zu sein. Dennoch wurde eine Summe von 16000 Ducaten für das Ganze angesetzt und Michel Angelo muss eben damals einen Theil dieses Geldes empfangen haben.*) Er mochte auch jetzt, wo sich die Angelegenheit schon Jahrelang hingezogen und ihm viele Widerwärtigkeiten bereitet hatte, nicht ahnen, dass sie zur „Tragödie seines Lebens", wie sich Condivi ausdrückt, bestimmt sei. In der nächstfolgenden Zeit wird der grosse Künstler auch wohl an dem Werke gearbeitet haben. Aber zwei Jahre nach seinem Regierungsantritt liess Leo X. den ersten Ruf und bedeutenden Auftrag an ihn ergehen. Und zwar war es ein Auftrag für den Baumeister Michel Angelo, der ihn jetzt in die Vaterstadt zurückführte. Der Papst, als Haupt des Hauses Medici, wünschte die Herstellung einer grossen Marmorfacade für die Kirche von San Lorenzo in Florenz. Michel Angelo musste gehorchen, gehorchte sicher nicht gern. In Florenz selbst wurden die

*) *Reumont*, Ein Beitrag zum Leben Michel Angelo Buonarrotis. (Stuttgart und Tübingen 1834.)

nähern Bestimmungen getroffen. Vom Gewicht seiner Verpflichtung gegen die Testamentsvollstrecker Papst Julius II. gedrückt, setzte Michel Angelo bei Leo X. durch, nebenher an dem Grabmal arbeiten zu können. Dann aber nöthigte ihn der übernommene Auftrag, nach Carrara und den Steinbrüchen von Pietrasanta zu gehen, um Marmorblöcke und Säulen für die grosse Facade herbeizuschaffen. Vom Jahre 1516 bis zum Jahre 1519 scheint Michel Angelo den grössten Theil seiner Zeit diesem Geschäft haben widmen zu müssen. Erschwert wurde ihm dasselbe durch die Hartnäckigkeit des Papstes, der für die Marmorbrüche von Pietrasanta, deren Ergebniss Michel Angelo wenig brauchbar fand, gleichwohl eine grosse Vorliebe gefasst hatte. So schlug sich der herrliche Künstler mit Strassenbauten und Steintransporten herum, um nach mehreren Jahren, 1519 benachrichtigt zu werden, dass der Bau der Facade vorläufig verschoben sei. Geldverlegenheiten und die Unglücksfälle in der medicäischen Familie trieben Leo X. gleichmässig zu diesem Beschlusse. Giuliano Medici, der Bruder, Lorenzo Medici, der Neffe des Papstes, waren kurz nach einander gestorben. Nur der Papst, der Cardinal und zwei uneheliche Nachkommen, Hyppolit und Alexander, waren von der ganzen Medicäerfamilie übrig, von jenem Seitenzweig abgesehen, welcher in den Tagen Savonarolas den Namen Popolani angenommen.

Der Cardinal von Medici regierte jetzt Florenz. Er hielt einen Hof, mehr geistreich als glänzend und wusste Michel Angelo, der nach Florenz heimkehrte, vollkommen zu würdigen. Er hatte auch sogleich eine Aufgabe für ihn, welche ihm den Verlust der Facade von Lorenzo, aber freilich nicht die verlorne Zeit, ersetzen konnte. Es galt wiederum ein Grabmal, diesmal dem Andenken der verstorbnen Medicäer — Giulianos und Lorenzos — gewidmet, und gleichfalls für die Kirche S. Lorenzo bestimmt. Wohl würde Michel Angelo noch lieber eine Arbeit ausgeführt haben, zu der ihn das Herz, die tiefste Verehrung drängte: ein Denkmal für Dante, den grössten florentinischen Dichter, Michel Angelos Geistesverwandten, dessen „göttliche Comoedie“ ihn von Jugendtagen an begeistert hatte. In einer Bittschrift, die an den Papst gerichtet und worin die Rückgabe der Asche Dantes an Florenz nachgesucht wurde, ist neben den edelsten Florentinern der Name Michel Angelos verzeichnet „ich Michel Angelo, der Bildhauer, ersuche gleichfalls eure Heiligkeit

und erbiete mich, dem göttlichen Dichter ein seiner würdiges Denkmal an einem ehrenvollen Orte der Stadt aufzurichten.“*) — Aber dem Cardinal von Medici lag zunächst doch mehr an der Verherrlichung seiner Familie, als an der des Dante. So machte Michel Angelo seine Entwürfe zum Grabdenkmal der Medicäer und begann im Frühling des Jahres 1520 die Arbeit an demselben, die ihn gleichfalls auf lange Jahre hinaus beanspruchen sollte.

Die Jahre bis 1525 scheinen für den Künstler ohne bemerkenswerthe äussre Ereignisse vorübergegangen. Er durfte sich glücklich preisen, dass er sich in Florenz befand, denn in Rom erfolgte im Jahre 1521 der Tod Leos X. und zum letztenmal wurde vom Collegium der Cardinäle ein Nichtitaliener, ein Niederländer, der den Namen Hadrian VI. annahm, auf den päpstlichen Thron erhoben. Die raschen Fortschritte der deutschen Reformatiou waren schon an sich geeignet, in Rom schwere Besorgnisse zu erwecken und das heitre Kunstleben in den Hintergrund zu drängen. Jetzt kam die Herrschaft Hadrians VI., die eine allgemeine Flucht und Auswandrung der übel behandelten Künstler im Gefolge hatte. Der flandrische Papst war erbittert gegen das „heidnische Wesen“ der Italiener, und so dringend auch das Bedürfniss der Kirche die Hintenansetzung jeder andern Rücksicht zu fordern schien, so war man noch nicht geeignet, eine solche Verändrung zu tragen. Nach Hadrians VI. Tode wurde der seitherige Cardinal von Medici zum Papst erwählt und nahm den Namen Clemens VII. an. Er verliess Florenz, wo der Cardinal Silvio Passerini, Bischof von Cortona, als eine Art Stellvertreter zurückblieb.

Alles dies muss erwähnt werden, um Michel Angelos Verhältniss dazu erwähnen zu können. Während er sich also in der Regierungszeit Hadrians VI. ganz fern von Rom hielt und in seiner Vaterstadt mit den ausgezeichnetsten Personen in lebendigem Verkehr stand, fand er sich seit dem Regierungsantritt Clemens VII. wieder vielfach zwischen Rom und Florenz hin und hergezogen. „Clemens wünschte wie Leo und seine übrigen Vorgänger durch Werke der Baukunst, Bildhauerei nnd Malerei ein Gedächtniss von sich zu hinterlassen.“**) Dabei sollte Florenz mindestens ebensosehr bedacht werden, als Rom. Michel Angelo scheint

*) *Hermann Grimm*, Leben Michel Angelos. I. Theil. S. 496.

**) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. V. Theil. S. 321.

nur nach der ewigen Stadt gekommen zu sein, um mit dem Papst Abrede wegen seiner florentinischen Architectur- und Sculpturwerke zu nehmen. Denn um das Grabmal der Medicäer würdig aufstellen zu können, erwies sich der Bau einer neuen Kapelle nothwendig, und gleichzeitig fasste Clemens VII. den Plan zum Ausbau der Bibliothek von San Lorenzo. Dass Michel Angelo als Bildhauer noch nebenher thätig war, geht daraus hervor, dass er zu eben dieser Zeit die Statue eines unbekleideten Christus vollendete, welcher das Kreuz hält, eine Statue, die gegenwärtig zu Rom in der Kirche Sopra della Minerva aufgestellt ist.

Schwierig gestalteten sich bei Michel Angelos Aufenthalt in Rom im Jahre 1525 die Angelegenheiten wegen des Juliusdenkmals. Vermuthlich war Herzog Francesco Maria della Rovere von Urbino, der Neffe Julius II., der Zögrungen und des fortwährenden Aufschubs, an dem Michel Angelo keine Schuld trug, müde geworden. Bereits damals mag ein und das andre Wort gefallen sein, welches auf das Missverhältniss zwischen angeblich längst gezahlten Geldern und noch immer nicht erfüllten Verpflichtungen hinwies. Michel Angelo sah sich veranlasst, den Papst in dieser Angelegenheit um Vermittlung anzugehen, Clemens soll dieselbe auch zugesagt haben und darauf hin Michel Angelo nach Florenz zurückgegangen sein. Hier wurde seine Thätigkeit von den rasch begonnenen Bauten vollauf in Anspruch genommen. Sowohl bei dem Bau der neuen Sacristei von S. Lorenzo, als bei dem der Bibliothek entfaltete Michel Angelo jene Kühnheit, welche ihn nicht bei der Nachahmung der Antike stehen bleiben, sondern nach neuen Wegen suchen liess. Dass dabei Ausschreitungen nach der Seite des malerischen Effects hin vorkamen, dass besonders Michel Angelos Schüler und Nachahmer in der Architectur die schwächsten Momente des grossen Meisters betonten, gilt neuerlich als feststehend.*) Doch darf überhaupt Michel Angelo kaum verantwortlich gemacht werden, für das, was eine spätre Zeit auf ihn zu begründen und zurückzuführen suchte, und jedenfalls blieb die künstlerische Energie bewundrungswürdig, die ihn nirgends, also auch nicht bei diesen Bauten, am Traditionellen festhalten liess.

Sacristei und Bibliothek von San Lorenzo waren noch im Bau begriffen, zwischendurch hatte Michel Angelo auch schon seinen Meisel für die Statuen zum Medicäergrabmal in Bewegung gesetzt, als jene Reihe

*) *Lübke*, Geschichte der Architectur. S. 362.

politischer Ereignisse eintrat, welche die grosse Katastrophe der florentinischen Republik, wie die Katastrophe von Michel Angelos Leben herbeiführten.

Es ist bereits erwähnt worden, dass von dem Hause des erlauchten Lorenzo keine männlichen Sprossen ausser den Bastarden Hyppolit und Alexander Medici mehr am Leben waren. Diese hatte Clemens VII. nach Florenz gesendet, um hier erzogen und zur Regierung vorbereitet zu werden. Sie standen unter der Leitung des Cardinals Passerini und der Mentor wie die Zöglinge wurden durch ihr Betragen, durch drückende Steuern und die immer offner hervortretende Absicht, Florenz in ein medicäisches Fürstenthum zu verwandeln, den Bürgern mit jedem Tag verhasster. Ihre beste Stütze war der mächtige Verwandte auf dem päpstlichen Throne. Nun aber gerieth dieser selbst in die äusserste Bedrängniss. Es erfolgte der Aufstand in Rom im Jahre 1526 und in Folge des Bündnisses, das Clemens VII. mit Franz I. von Frankreich geschlossen, der Rachezug des kaiserlichen Heeres gegen Rom.

In Florenz wurden die Zustände mit jedem Tag unhaltbarer, die Stimmung erregter. Nun trafen rasch nacheinander die Nachrichten von der äussersten Bedrängniss Clemens VII., von der Erobrung Roms, von der Plündrung der Stadt durch die Spanier und Deutschen, welche der Connetable von Bourbon und Jürg Frundsberg, der Vater der Landsknechte, zum Sturm geführt hatten, in Florenz ein. Da erhob sich am 27. Mai das Volk und die Medici wurden abermals vertrieben, die Republik mit dem Gonfaloniere an der Spitze neu hergestellt. Ein letzter gewaltiger Drang nach der alten Freiheit machte sich geltend, und jede andre Empfindung musste in diesem Augenblick zurückstehen. Michel Angelo, der treuste Sohn seiner Vaterstadt, hatte gegen den medicäischen Papst künstlerische Verpflichtungen. Er liess sie bei Seite und trat offen auf die Seite derer, welche sich gegen das Haus Medici auflehnten. Ueber seinen frühesten Antheil an den Ereignissen sind wir nur unvollkommen unterrichtet. Die Zeit war stürmisch und wirr, die Gefahren der neuen Freiheit stellten sich schon in den ersten Monaten derselben heraus. Kaum der Sturm und die Verwüstung Roms hatten Clemens VII. in solche Erregung versetzt, als die Vertreibung seines Hauses aus Florenz. Um jeden Preis wollte er dasselbe zurückführen, alle seine nachfolgenden politischen Maassregeln zielten darauf hin. Er unterhandelte mit Karl V.

lediglich in diesem Sinne, und zeitig, im Jahre 1528 konnten die Florentiner wissen, dass sich ihre Lage zum Schlimmen neige. Noch setzten sie Hoffnung auf venetianische, auf französische Hülfe, Gesandtschaften über Gesandtschaften wurden nach allen Seiten geschickt,*) und in zwei bangen, unruhigen Jahren veränderte sich der politische Horizont ununterbrochen. Im Innern tobten heftige Kämpfe, Parteileidenschaften jeder Art. Der Gonfaloniere Capponi versuchte Unterhandlungen mit den Medicäern, die Volkspartei fühlte ganz richtig, dass es das Aeusserste gelte und nur mit Hingabe von Leib und Leben die alte Staatsverfassung behauptet werden könne.

Im Anfang arbeitete Michel Angelo noch als Künstler fort. Die Wuth des Volkes gegen die Medici, die sich in der Zerstörung der Bilder, Wappen und Denkmäler derselben geäussert hatte, konnte möglicherweise auch Michel Angelos Statuen zu dem mehrerwähnten Grabmal treffen, deshalb ist es wohl glaublich, dass er während dieser Periode heimlich an denselben schaffen musste.**) Am 22. August 1528 erhielt Michel Angelo von der Gemeinde einen grossen carrarischen Marmorblock bewilligt und entwarf einen „Simson", den er aus dem gedachten Blocke gewinnen wollte. Indess zur ruhigen Ausführung einer solchen Arbeit waren die Zeiten nicht mehr angethan. Im Beginn des Jahres 1529 wusste man ganz sicher, dass der Friede des Papstes mit dem Kaiser abgeschlossen werde und befürchtete bereits jenen des Königs von Frankreich. Alles gab die Florentiner preis. In der Stadt herrschte dennoch eine Stimmung der entschlossensten Opferfreudigkeit, man glaubte noch an einen glücklichen Ausgang und beschloss, selbst mit der Uebermacht den Krieg zu wagen.

Michel Angelo genoss das Vertrauen seiner Mitbürger. Sein Charakter, sein Genie, der Ungestüm seiner patriotischen Leidenschaft, alles war geeignet, ihm die Gunst des Volkes zu gewinnen. Jetzt rief man ihn in die Commission der Neun, welche eine Art permanenten Kriegsrathes bildete und ernannte den kühnen, in allen Sätteln gerechten Künstler zum Generalcommissär der Befestigungen. Er errichtete in Arezzo und Pisa neue Werke, reiste im Juli 1529 nach Ferrara, um die dortigen Festungsbauten in Augenschein zu nehmen. Herzog Alfons

*) *Alfred Reumont*, Beiträge zur italienischen Geschichte. I. Band. S. 52, 60 u. ff.
**) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. V. Theil. S. 325.

erwies ihm persönliche Ehren, fast unglaublich aber klingt es trotzdem, wenn Vasari versichert, dass Michel Angelo gleich nach seiner Rückkehr den Carton zu einer Leda für den Herzog begonnen habe. Denn eben nach dieser Rückkehr nahmen ihn die ernstesten Sorgen in Anspruch, ergriffen ihn die schlimmsten Befürchtungen für den Ausgang des bevorstehenden Kampfes. Im August dieses Jahres 1529 sammelte der kaiserliche Statthalter Neapels, Prinz Filibert von Orange, das Heer, mit welchem die florentinische Freiheit vernichtet werden sollte. In der Stadt hatte man bereits jetzt alles vom Verrath zu fürchten. Michel Angelos scharfes Auge erkannte, dass die Befestigung des Hügels von S. Miniato für die Vertheidigung der Stadt von äusserster Wichtigkeit sei. Aber schon diese Befestigung fand Widerspruch, es gelang Michel Angelo noch, sie durchzutreiben und bei Errichtung derselben bewies er so grosse Einsicht in die Grundsätze der Kriegsbaukunst, dass über ein Jahrhundert später Vauban gerathen fand, die Pläne Michel Angelos zu studieren. Mit jedem Tage, den Letztrer in den Befestigungen und der Commission der Neun zubrachte, wurde es ihm klarer, dass besonders unter den Befehlshabern der Soldtruppen der Republik bedrohliche Elemente vorhanden waren. Am Ende verweigerte ihm einer der Söldnerhauptleute, Malatesta, offen den Gehorsam. Michel Angelo begab sich nach der Stadt und machte die Signoria auf den im Heere drohenden Verrath aufmerksam. Ungläubig hörten ihn die Mitglieder des Rathes an. Mancher liess sogar ein Wort von Feigheit fallen. Michel Angelo ging in stummer und bittrer Verzweiflung davon, er glaubte die Vaterstadt ihrem Schicksal geweiht, und die ihm angethane persönliche Kränkung überwältigte ihn für den Augenblick derart, dass er zu entfliehen beschloss. Er packte sein Geld — 3000 Ducaten — zusammen und entwich, von einem Gefährten und einem Diener begleitet, in denselben Tagen, wo die kaiserliche Armee Cortona eroberte und Florenz einzuschliessen begann. In Castelnuovo begegnete er Capponi, dem letzten florentinischen Botschafter an Karl V. Noch war er so im Zorn, dass er nur berichten konnte, Florenz sei dem Untergang geweiht.*) Hastig eilte er weiter nach Ferrara, wo er vom Herzog Alfons abermals ehrenvoll aufgenommen werden sollte, aber vorzog, im Gasthof zu wohnen. In seiner Seele war jetzt kein Raum für die Ein-

*) *Reumont*, Beiträge zur italienischen Geschichte. I. Theil. S. 53.

drücke eines Hofes. Florenz — wo man ihn am 30. September in die Acht der Empörer erklärte, — blieb sein einziger Gedanke und vom ersten Augenblick, wo er zur Besinnung über die gethanen Schritte gelangte, fühlte der grossherzige Mann tief, dass seine Entweichung ein Unrecht gegen das schwerbedrängte Vaterland sei.

Tausend Andre würden dasselbe gefühlt, aber sich bei dem einmal geschehenen Schritt und der gewonnenen Sicherheit beruhigt haben. Michel Angelo aber begab sich zu Galeotto Giugni, dem florentinischen Gesandten in Ferrara, und liess durch diesen am 13. October, wo die Belagerung von Florenz schon begonnen hatte, seine Rückkehr anbieten. Da nicht gleich Antwort eintreffen konnte, so reiste er nach Venedig und wohnte hier vierzehn Tage auf der Giudecca. Auch hier wurde ihm von Seiten des Dogen und des höchsten Adels die ehrendste Aufnahme zu Theil, hohe Anerbietungen für sein Verweilen, die glänzendsten Zukunftsaussichten fehlten sicher nicht. Doch Naturen gleich Michel Angelo, irren nur einmal, und bereits am 9. November erschien er wieder in Ferrara, nahm hier einen kleinen Begleitbrief Giugnis in Empfang*) und eilte jetzt nach Florenz zurück. Es war gefährlich, sich der belagerten Stadt zu nähern, Michel Angelo wagte das Aeusserste, um der Bürgerpflicht zu genügen. Vor Ende November traf er in der Stadt ein, vom Volke, das seine Flucht als schweren Schlag empfunden hatte, bei der Rückkehr mit Jubel begrüsst. Die Signoria hob unterm 30. November 1529 die über Michel Angelo ausgesprochne Acht auf und verurtheilte ihn lediglich zu einer Geldbusse und Verlust der Mitgliedschaft des grossen Rathes auf drei Jahr.

Michel Angelo griff jetzt mit Feuereifer wieder zu den Waffen. Die Befestigung von San Miniato wurde seiner Leitung untergeben, mit trefflich aufgestellten Geschützen wusste er von ihr aus dem feindlichen Lager empfindlichen Schaden zuzufügen. Gegenüber befand sich ein Thurm im Besitz der Feinde, welche aus ihm die Werke von San Miniato unablässig beschossen, Michel Angelo schützte die letztern geschickt mit Wollenballen und aufgeschichteten Matratzen. Ununterbrochen war er bei der Vertheidigung thätig, in Stunden aber, wo ihn dieselbe nicht in Anspruch nahm und wo die kriegerische Erregung ihn ruhen liess, malte er

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Theil. S. 183.

an dem schon erwähnten Carton der Leda für Herzog Alfons. Dies muss in den ersten Monaten des Jahres 1530 geschehen sein, wo noch kurze Pausen der Besinnung eintraten und hier und da für die unglückliche Stadt ein schwacher Hoffnungsschimmer aufgieng.

Florenz war seit December eng umschlossen. Einen Theil des Gebiets vertheidigte noch Francesco Ferrucio, der ein Heer zum Entsatz der Stadt zu sammeln versuchte. Die Beschiessung währte heftig fort, gegen einen Sturm hatte sich Papst Clemens VII. verwahrt, auch trugen die kaiserlichen Befehlshaber Bedenken, es mit der Erbittrung des zum Aeussersten entschlossnen Volkes aufzunehmen. Aber in der Stadt selbst erhielten die Belagrer jetzt zum Verrath der Söldnerhauptleute, der mediceischen Parteigänger, einen neuen furchtbaren Bundesgenossen — den Mangel. Bereits um Ostern war die Noth so hoch gestiegen, dass man Pferde und Maulesel schlachtete, die dumpfe Schwüle des Sommers brachte Krankheiten aller Art. Doch blieb das Volk opferfreudig, noch immer kampfentschlossen. Michel Angelo gehörte zu denen, welche für das Ausharren bis zum Tode stimmten, hieng sein ganzes Herz an dieser Sache, so gedachte er auch den ganzen Mann daran zu setzen. Die Zustände in Florenz waren entsetzlich. Die Belagerung und die Pest rafften täglich Hunderte von Menschen hin, Wein und Oel gab es nirgends mehr, Kleienbrod war ein theurer Leckerbissen, an die Stelle der Pferde und Hunde, die man zuerst gegessen, traten Katzen und Ratten, selbst so einfache Bedürfnisse, wie Holz, mangelten. Dazu die drohenden Tumulte des Volkes im Innern der Stadt, der Waffenlärm im Heere der Belagerer, es waren betäubende, sinnverwirrende Wochen. Michel Angelo stand ingrimmig bei seinen Geschützen, so lange sie feuern konnten, sollten sie Verderben ins Heer der Dränger senden. Hätte er seinen Hass statt der Kugeln schicken können, — wäre es nur mindestens zu einem energischen Ausfall auf das kaiserliche Lager gekommen. Aber Malatesta, der Generalcapitain der Soldtruppen, verweigerte denselben. In den ersten Augusttagen kam endlich die letzte Entscheidung. Am 3. August war das von Ferruccio gesammelte Entsatzheer bei Gavinana geschlagen worden, der Führer gefallen. Sobald die Nachricht davon nach Florenz gelangte, begannen Malatesta und die Gleichgesinnten Unterhandlungen mit Baccio Valori, dem päpstlichen Commissar im kaiserlichen Lager. Und nun kam es zu den furchtbarsten Schlussscenen der Belagrung, ver-

gebliche Versuche der Signoria, auch jetzt noch auszuhalten und Malatesta seines Commandos zu entsetzen, Kampf der bewaffneten Bürger mit den Soldtruppen, endlich allgemeine dumpfe Verzweiflung, in der am 10. August 1530 die Waffen niedergelegt und die Thore dem kaiserlichen Heere, dem päpstlichen Commissar, den Medicäern, geöffnet wurden. Der letzte Traum florentinischer Freiheit war kurz und schwer genug gewesen.

Die Sieger brachten eine förmliche Proscriptionsliste mit sich, auf welcher Michel Angelos Name obenan stand. Gewiss wäre das Haupt des grossen Mannes gleich so manchem andern, unter dem Beil des Henkers gefallen, wenn er nicht Gelegenheit gefunden, sich einige Zeit hindurch zu verbergen. Währenddess verrauchte der Zorn des Papstes über den hartnäckigen Vertheidiger von Florenz, er besann sich wieder auf den grossen Künstler und ertheilte Befehl, nach Michel Angelo zu suchen, ihm kund zu geben, dass alles „verziehen" sei, wenn er sich nur wie zuvor, des Werkes von Lorenzo mit Eifer annehmen wolle.

Wir können uns die Stimmung Michel Angelos vorstellen. Verzweifelnd, dumpf grollend, ins Innerste des Herzens getroffen, gieng er wieder an die Arbeit. Jetzt, wo die Medici Blutgerichte über edle Florentiner hielten, die letzten Erinnrungen an bessre Tage unter ihre Füsse traten, jetzt sollte er am Denkmal für dieselben schaffen. Wohl blieb ihm seine Kunst als mächtiger Trost, aber unmöglich war es, bei dieser Arbeit die Stimmungen zu vergessen, die ihn erfüllten. Zu welchen Dingen zwang ihn das Elend der Zeit! Der päpstliche Commissar wollte zufriedengestellt sein, lediglich um sich von seinem Hasse loszukaufen, begann Michel Angelo jene Marmorfigur des „Apoll, der den Pfeil aus seinem Köcher nimmt", welche bis heute in der florentinischen Gallerie aufbewahrt ist.

Das Medicäergrabmal ward vollendet. Dies Werk, von dem Vasari in voller Begeistrung rühmt, dass die Kunst — gienge sie verloren — dadurch allein wieder zum vormaligen Glanze gebracht werden könne,*) zählt jedenfalls zu den grössten, aber auch zu den eigenthümlichsten, räthselhaftesten des gewaltigen Meisters. Die beiden Medicäer, denen es gewidmet ist, sitzen in römischer Tracht einander gegenüber, Giuliano

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. V. Band. S. 329.

mit blossem Haupt, ein Schwert auf dem Schoose haltend, Lorenzo mit einem Helm bedeckt, die Hand am Kinn. Unter ihnen, auf den gebogenen Deckeln der beiden Särge, liegen auf jedem eine männliche und eine weibliche Figur, aufgestützt, ganz nackt, die Männer alt und bärtig, die Kniee über einander gelegt; die Weiber auch über die Blüthe hinaus, mit hängenden Brüsten und faltigem Leibe, jede ein Bein ausstreckend, das andere aufstüzend, alle aber in grosser Kraft und Fülle. Das Weib auf Giulian's Grab schläft tief über einer Traumlarve und hat die Eule und Mohnköpfe neben sich; sie bedeutet die Nacht, und der Mann neben ihr den Tag. Das andere Paar soll, nach Vasari, Dämmerung und Morgenröthe vorstellen. Die Statuen sind insgesammt gewaltige Gestalten, welche in kühnen Stellungen die ganze Kraft ihres Schöpfers bekunden. Sie sind zum Theil unvollendet, was sich aus den Verhältnissen, unter denen das Grabmal zum Abschluss kam, leicht erklären lässt.

Ueber die Beziehungen der allegorischen Gestalten am Grabe der Medicäer selbst, sind die verschiedenartigsten Deutungen versucht worden, ohne dass eine endgültige zu Tage trat. Wir möchten mit Niccolini annehmen, Michel Angelo habe hier jenen Lorenzo dargestellt, der seinem Grossvater so unähnlich war, jenen Undankbaren, der mit offenbarer Ungerechtigkeit dem Herzog della Rovere, der ihn im Unglück gastfreundlich aufgenommen hatte, Urbino entriss; den Gewaltthätigen, der, selbst den Schein des Bürgers verachtend, die Republik für sein Erbgut ansah. Der grosse Meister wollte in diesem Marmor seine Rache unsterblich machen; er bildete Lorenzo, wie er vor dem Grabe in tiefen Gedanken sitzt, — und die Gedanken des Tyrannen am Grabe sind Gewissensbisse. Durch die Gestalten der Morgen- und Abenddämmerung, die er auf seinem Grabe anbrachte, zeigte er dann, dass der Glanz seiner unheilbringenden Macht kurz gewesen und nicht ihm gehörte.

Wie er die wunderbare Gestalt der Nacht verstanden haben wollte, hat Michel Angelo selbst in einem seiner schönsten Sonette angedeutet. Er antwortete einem Gedicht des Gianbattista Strozzi, der die Nacht zum Sprechen aufforderte:

> Lieb ist der Schlaf mir, lieber Steines Weise,
> So lange Schmach und bittrer Jammer währen,
> Nichts sehn, nichts hören, ist mein ganz Begehren,
> So wecke mich nicht auf, o rede leise!

Michel Angelos Verzweiflung und Groll während der Arbeit, waren jedem Freunde ersichtlich. „Er arbeitete ununterbrochen, ass und trank schlecht und schlief nur wenig, so dass seine Freunde überzeugt waren, er würde, da er überdiess an Kopfschmerz und Schwindel litt, — man bedenke nur, welche Anstrengungen er in den letzten Jahren durchgemacht hatte, — sehr bald sterben müssen.“*)

Indessen überwand Michel Angelos eiserne Natur auch diese härtesten Tage seines Lebens. Er arbeitete hauptsächlich deshalb so angestrengt an dem Grabmal Giulianos und Lorenzos, um Florenz so bald als möglich den Rücken zu kehren. Denn der Entschluss, die Vaterstadt, die er frei gesehen, nicht unter der Zwingherrschaft Alexanders von Medici, der nun Herzog von Florenz hiess, zu erblicken, stand fest und eine freiwillige Verbannung konnte ihm zwar nicht den einen grossen Schmerz um Florenz, aber doch eine Masse kleiner Qualen und Leiden ersparen. Papst Clemens kam seinen geheimsten Wünschen, durch wiederholte Botschaften in Rom zu erscheinen, zuvor.

Den Carton zur „Leda“, woran Michel Angelo während der Belagrung gearbeitet hatte, erhielt der Herzog von Ferrara nicht. Der letztre hatte einen Edelmann zu Michel Angelo geschickt, der es für nöthig hielt, sich dünkelhaft über die Arbeit auszusprechen. Michel Angelo sagte dem Herrn, welcher ausserdem das Incognito eines Kaufmanns annahm, kaltblütig: „so würdet Ihr einen schlechten Handel für Euren Herrn schliessen! Geht Eurer Wege!“ und verschenkte sowohl den Carton, als eine Reihe herrlicher Zeichnungen an seinen unbemittelten Schüler Antonio Mini, der zwei Schwestern verheirathen wollte und das Erhaltne nach Frankreich verkaufte. — Bei dieser Gelegenheit mag auch erwähnt sein, dass Michel Angelo selbst fast nie ein Oelgemälde ausgeführt hat, wohl aber zu allen Zeiten jüngeren befreundeten Künstlern mit Cartons, Zeichnungen und Entwürfen zu Hülfe kam, woraus sich die Menge der Bilder erklärt, die in fast allen grössern Sammlungen und Gallerieen unter dem Namen des Michel Angelo gezeigt wurden und noch werden. In Zeichnungen war er unermüdlich, bis in die spätesten Tage vollendete er zahlreiche Studienblätter und Entwürfe, von denen ein Theil durch die Kupferstecher der damaligen und spätren Zeit nachgebildet wurde.

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Theil. S. 187.

Im Jahre 1532 erschien Michel Angelo wieder in Rom. In einem Briefe, den er um diese Zeit an Sebastian del Piombo schrieb, prägt sich seine herb resignirte Stimmung deutlich genug aus.*) „Besonders über meine Person schreibe ich Euch nicht weiter, indem es nicht der Mühe werth wäre. Nur das will ich Euch sagen, dass die 3000 Ducaten, die ich in Gold und Münze mit nach Venedig genommen habe, bei meiner Rückkehr nach Florenz zu fünfzig zusammengeschmolzen sind — der Staat hat mir gegen 1500 genommen. Ich kann jetzt nicht mehr geben, indessen werden sich Mittel und Wege finden und so habe ich denn in Anbetracht der Gunst, die mir der Papst verspricht, die beste Hoffnung.“ Zwischen der Trockenheit dieses Berichts lässt sich Manches lesen, was der Künstler verschweigt. Zu seiner tiefen Trauer über das jüngst Erlebte, gesellten sich in jener Zeit die Missverhältnisse wegen des Denkmals Julius II.

Der Herzog von Urbino meldete sich mit seinen Ansprüchen an Michel Angelo, sobald nur der Künstler in Rom eintraf. Papst Clemens VII. hatte ihn berufen, weil er den Plan hegte, zu den Deckengemälden der sixtinischen Kapelle ein grosses Wandgemälde hinzufügen zu lassen. Vor der Hand kam dies jedoch nicht zur Ausführung. Michel Angelo, von den Roveres und den Testamentsvollstreckern Julius II. bedrängt, rief die Vermittlung des Papstes aufs neue an. So kam ein Vertrag zu Stande, der am 20. April 1532 abgeschlossen wurde. Nach demselben sollte ein neues Modell zu dem ganzen Grabmal entworfen, dasselbe auf eine Facade und die Zahl der dazu gehörigen Figuren auf sechs beschränkt werden. Michel Angelo erhielt zugestanden, nebenher einige Monate des Jahres für den Papst arbeiten zu können, und gedachte nun guten Muthes an das grosse Werk, welches schon seit so vielen Jahren auf ihm lastete, gehen zu können.

Allein Clemens VII. war mit dem abgeschlossnen Contract in kurzer Zeit nicht mehr zufrieden. Er wünschte das Genie und die Thätigkeit Michel Angelos für seine eignen Pläne in Anspruch zu nehmen und hob deshalb durch ein Breve den Vertrag wieder auf, wodurch Michel Angelo aufs neue in Verwirrung und anhaltende Seelenpein versetzt wurde. Er sollte, während er auf das lebhafteste seine Verpflichtung gegen den Her-

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Theil. S. 187.

zog von Urbino fühlte, während der Herzog — jetzt Guidobaldo II. — ungestüm auf Erfüllung des Vertrags drang, plötzlich zu einer andern Arbeit übergehen. Damals oder wenige Zeit später war es, wo er einem päpstlichen Vertrauten, der ihm gesagt hatte, „er solle nur malen und sich um nichts Weitres kümmern" zornig erwiederte: „man malt mit dem Hirn und nicht mit den Händen und wer das Hirn nicht zu Gebote haben kann, thut sich Schimpf an."

Aber dem Mächtigen war schwer zu widerstreben. Michel Angelo sah sich genöthigt, die Cartons für das grosse Wandgemälde der sixtinischen Kapelle, für das „jüngste Gericht" zu beginnen. Auch der 1534 erfolgte Tod Papst Clemens VII. änderte an der Sachlage durchaus nichts. Denn der Nachfolger auf dem heiligen Stuhl, Papst Paul III., war von ebenso grossem Eifer für das „jüngste Gericht" erfüllt, als sein Vorgänger, und hielt Michel Angelo hartnäckig bei der Arbeit daran fest. Vergebens machte der Künstler damals Vorstellungen, dass er von Urbino aus in der kränkendsten Weise an seine Verpflichtungen gemahnt, des Betrugs beschuldigt, an seiner Ehre in jeder Weise geschädigt werde. „Ich werde jeden Tag gesteinigt, als hätte ich Christum gekreuzigt."*) Es ist glaublich, dass er damals den Entschluss gefasst hatte, Rom heimlich zu verlassen und irgendwo am Grabmal Julius II. zu arbeiten. Da erliess Paul III. im Jahre 1537 ein Breve, wornach Michel Angelo bei Strafe der Excommunication jede andre Arbeit, als die an den Cartons zum Weltgericht, untersagt wurde.

Jetzt musste sich selbst Michel Angelo fügen, ein Florenz, wohin er dereinst vor dem Zorne Julius II. flüchten konnte, gab es ja nicht mehr! Von 1534 an bis 1541 währte die Arbeit am „jüngsten Gericht", jener Schöpfung Michel Angelos, welche gewissermaassen den Abschluss der schon früher in der sixtinischen Kapelle ausgeführten Deckengemälde bildete. Das „jüngste Gericht" war ein Beleg, dass der grosse Meister unter den Stürmen des Lebens und den Missgeschicken des letzten Jahrzehnts nichts von der Gewalt und Kühnheit seines Genius, nichts von der Erhabenheit seiner Anschauungen, wie seines Styls verloren hatte.

Das „Weltgericht" oder „jüngste Gericht" gehört zu jenen Werken

*) *Reumont*, Ein Beitrag zur Geschichte Michel Angelo Buonarrotis.

der Kunst, über welche Jahrhunderte nach ihrer Vollendung die Controversen noch andauern und wohl überhaupt nie geschlossen werden. Treffend sagt Burkhardt „man muss zuerst darüber im Klaren sein, ob man überhaupt die Darstellung dieses Moments für möglich und wünschbar hält. Sodann ob man irgend eine Darstellung würdigen kann, welche nicht durch einen sofortigen Hauptschlag, z. B. einen raffinirten Lichteffect, die Phantasie gefangen nimmt; schon die Ausführung in Fresko verbot dies hier. Endlich, ob man die physischen Kräfte besitzt, dieses ganze ungeheure (stellenweis sehr verdorbne) Bild nach Gruppirung und Einzelmotiven gewissenhaft durchzugehen. Dasselbe will nicht nach dem ersten Eindruck, sondern nach dem letzten beurtheilt sein." — Und freilich erfordert es ganz andre geistige Kräfte, die bewundrungswürdige Grösse, Kraft und Gewalt des jüngsten Gerichts auf sich wirken zu lassen, als den einen Hauptfehler des Riesenwerks zu erkennen. Dieser „kam tief aus Michel Angelos Wesen hervor. Da er längst gebrochen hatte mit allem, was kirchlicher Typus, was religiöser Gemüthsanklang heisst, da er den Menschen — gleichviel welchen — immer und durchgängig mit erhöhter physischer Macht bildet, zu deren Aeussrung die Nacktheit wesentlich gehört, so existirt gar kein kenntlicher Unterschied zwischen Heiligen, Seligen und Verdammten. Die Bildungen der obern Gruppen sind nicht idealer, ihre Bewegungen nicht edler als die untern. Umsonst sucht man nach jener ruhigen Glorie von Engeln, Aposteln und Heiligen, welche in andern Bildern dieses Inhalts schon durch ihr blosses symmetrisches Dasein die Hauptgestalt des Richters so sehr heben, vollends aber bei Orcagna und Fiesole, mit ihrem wunderbaren Seelenausdruck einen geistigen Nimbus um ihn ausmachen. Nackte Gestalten, wie Michel Angelo sie wollte, können einer solchen Stimmung gar nicht als Träger dienen; sie verlangen Gestus, Bewegung und eine ganz andre Abstufung von Motiven. Auf die letztern hatte es der Meister eigentlich abgesehen. Es sind zwar in dem Werke viele und sehr grosse poetische Gedanken; von den beiden obern Engelgruppen mit den Marterwerkzeugen ist diejenige links, herrlich in ihrem Heranstürmen; in den emporschwebenden Geretteten ringt sich das Leben wunderbar vom Tode los; die schwebenden Verdammten sind in zwei Gruppen dargestellt, wovon die eine durch kämpfende Engel mit Gewalt zurückgedrängt, durch Teufel abwärts gerissen, eine ganz grossartig dramatische Scene bildet, die andere aber jene

Gestalt des tiefsten Jammers darstellt, die von zwei sich anklammernden bösen Geistern wie von einem Schwergewicht hinuntergezogen wird. Die untere Scene rechts, wo ein Dämon mit erhobnem Ruder die armen Seelen aus der Barke jagt, und wie sie von den Dienern der Hölle in Empfang genommen werden, ist mit grandioser Kühnheit aus dem Unbestimmten in einen bestimmten, sinnlichen Vorgang übertragen. Allein so bedeutend dieser poetische Gehalt sich bei näherer Betrachtung herausstellt, so sind doch wohl die malerischen Gedanken im Ganzen eher das Bestimmende gewesen. Michel Angelo schwelgt in dem prometheischen Glück, alle Möglichkeiten der Bewegung, Stellung, Verkürzung, Gruppirung der rein menschlichen Gestalt in die Wirklichkeit rufen zu können. Das jüngste Gericht war die einzige Scene, welche hiefür eine absolute Freiheit gewährte, vermöge des Schwebens. Vom malerischen Gesichtspunkte aus, ist denn auch das Werk einer ewigen Bewundrung sicher. Es wäre unnütz, die Motive einzeln aufzählen zu wollen; kein Theil der ganzen grossen Composition ist in dieser Beziehung vernachlässigt; überall darf man nach dem Warum? und Wie? der Stellung fragen und man wird Antwort erhalten. — Wenn nun zumal die Gruppe um den Richter mit ihrem Vorzeigen der Marterinstrumente, mit ihrem brutalen Ruf um Vergeltung, einigen Widerwillen erwecken mag; wenn der Weltrichter auch nur eine Figur ist wie alle Andern — immer noch bleibt das Ganze einzig auf Erden.“*)

Noch einer ziemlich bekannten Anekdote, welche sich an die Arbeit des Weltgerichts knüpft, müssen wir hier gedenken. Während Michel Angelo in der Sistina daran malte, erlaubte sich der päpstliche Ceremonienmeister Biagio ziemlich gröbliche Beleidigungen gegen ihn. Michel Angelo strafte ihn in charakteristischer Weise. Auf dem Bilde des Weltgerichts erblickte sich Signor Biagio als Minos in der Hölle verewigt und Papst Paul III. gab auf seine Klagen lächelnd zur Antwort, dass er ihm aus dem Fegefeuer gern geholfen hätte, dass es aber aus der Hölle keine Erlösung gebe.

1541 war das jüngste Gericht beendet worden. Michel Angelo erinnerte sich wiederum seiner Verpflichtungen wegen des Juliusdenkmals. In den vorhergehenden Jahren hatte ihm der Herzog von Urbino ver-

*) *Burckhardt*, Cicerone. S. 876.

stattet, drei der sechs Statuen, welche das Denkmal bilden sollten, an einen andern Künstler zu übertragen, Michel Angelo hatte sie, dieser Uebereinkunft gemäss, dem Florentiner Rafaello de Montelupe anvertraut. Er selbst arbeitete seit Jahren an „zwei Gefangenen“ und dem riesigen Moses. Aber die ersten Figuren waren eben nur für die ursprüngliche ausgedehnte Anlage des Monuments bestimmt gewesen, und trotz aller Quälereien, die er davon seit Jahrzehnten erduldet, hatte sich Michel Angelo künstlerische Frische, Interesse für die Arbeit selbst bewahrt und wünschte auch jetzt noch, wie er sich in einem Schreiben an Paul III. ausdrückte, seiner Ehre nichts zu vergeben, weshalb er an die Stelle der beinahe vollendeten Gefangenen zwei neue Figuren: das thätige und beschauliche Leben setzte. Er würde jetzt diese wie den Moses haben vollenden können, wenn nicht Papst Paul III. seine Dienste als Maler auch nach völliger Vollendung des Weltgerichts, in Anspruch genommen hätte. So trug er darauf an, auch die letztgenannten Figuren an Rafaello Montelupe übergeben, selbst aber nur den Moses vollenden zu dürfen. Paul III. vermittelte beim Herzog von Urbino, — die Angelegenheit wurde endlich erledigt, und Michel Angelo fand sogar in den nächsten Jahren noch Zeit, die Gestalten des thätigen und beschaulichen Lebens, ohne fremde Beihülfe auszuführen. Wir müssen uns bei den sämmtlichen Verhandlungen über diesen Gegenstand jederzeit erinnern, dass Michel Angelo nicht nur ein Modell zu entwerfen und eine letzte Feile seiner ausgeführten Arbeiten zu übernehmen, sondern aus dem Gröbsten heraus, das ganze Kunstwerk zu gestalten pflegte. Im Jahre 1545 gedieh man zur Aufstellung des Denkmals in der Kirche S. Pietro in Vincula. Aller Welt Augen konnten jetzt Michel Angelos colossale, sitzende Statue des „Moses“ — ein herrliches Sinnbild Julius II., — die seit Jahrzehnten schon geschaffen war, bewundernd anstaunen. Und wenn jemals ein Werk der modernen Sculptur staunende Bewundrung verdient hatte, so war es dies Riesenbild, welches in übermenschlicher Hoheit und Macht auf Jahrhunderte herabschauen und in Jahrhunderten von noch keinem Künstler wieder erreicht werden sollte.

„Moses scheint in dem Momente dargestellt, da er die Verehrung des goldnen Kalbes erblickt und aufspringen will. Es lebt in seiner Gestalt die Vorbereitung zu einer gewaltigen Bewegung, wie man sie von der physischen Macht mit der er ausgestattet ist, nur mit Zittern erwarten

mag. Seine Arme und Hände sind von einer insofern wirklich übermenschlichen Bildung, als sie das charakteristische Leben dieser Theile auf eine Weise gesteigert sehen lassen, die in der Wirklichkeit nicht so vorkömmt. Alles Künstlerische wird an dieser Figur als vollkommen anerkannt, die plastischen Gegensätze der Theile, die Behandlung alles Einzelnen.“*) — Der Kopf wirkt gleichfalls ausserordentlich mächtig, die aus demselben hervortretenden Hörner, der gewaltige, herrlich behandelte Bart — dem, wie Burkhardt meint, die alte Kunst nichts Aehnliches an die Seite zu stellen hat, — tragen dazu bei, ihn über das Maass des Menschlichen hinausreichen zu lassen. Im Ganzen bleibt der Moses unbestritten das grösste und gewaltigte Werk der modernen Plastik und es ist nur zu beklagen, dass derselbe nicht in den gewaltigen Umgebungen erscheint, in welchen ihn Michel Angelo ursprünglich gedacht hatte. Von seiner Hand sind am Juliusdenkmal nur noch „Lea“ und „Rahel“ als Gestalten des thätigen und beschaulichen Lebens. Zur ersten Anlage sind: die herrlichen Gestalten der „Sclaven“ im Louvre zu Paris, wahrscheinlich auch die Statuen im Garten Boboli zu Florenz gehörig, alles Werke, welche die Kraft und Grösse des Meisters bekunden. —

Noch vor der Zeit, in welcher das Grabmal Julius II. zur endlichen Aufstellung gelangte, vollendete Michel Angelo die beiden letzten Frescobilder, welche der Papst für die nach ihm benannte „Capelle Paolina“ des vaticanischen Palastes in Anspruch nahm. Sie stellen „die Kreuzigung Petri“ und „die Bekehrung des Saulus“ dar. In der „Kreuzigung Petri“ ist die Darstellung von strengster Einfachheit und grosser Gewalt, der Heilige erscheint nackt auf das Kreuz geheftet, — die Henker haben ein Loch in die Erde gegraben und man sieht, wie sie das Kreuz aufstellen wollen, dass die Füsse nach oben kommen. Leider ist dies Bild im ungünstigsten Lichte unter dem grossen Fenster der genannten Kapelle befindlich. Auf der gegenüberstehenden Wand zeigt sich das bedeutendre der beiden Gemälde, „die Bekehrung des Saulus“. Hier sieht man den grossen Heereszug des Saulus, der in's Bild hinein bergauf geht. Christus leuchtet ihm aus dem Gewitterglanze, von Engelschaaren umgeben, entgegen. Saulus liegt in prächtiger Entwickelung einer edlen Gestalt, auf dem Boden gestreckt, die Seinen stürzen an den Seiten und stehen

*) *Burckhardt*, der Cicerone, S. 671.

gelähmt von dem Donner da. Das aufbäumende Ross des Saulus flüchtet durch die verwirrten Gruppen. Man erkennt auch hier eine treffliche Anordnung in denselben und einzelne höchst würdige Gestalten.

Rastlos entstanden Michel Angelos Werke, die Productionskraft des wunderbaren Mannes zeigte mit dem steigenden Alter keine Spur der Abnahme. Und wenn wir fragen, wie der grosse Künstler in dieser Zeit gelebt, so wächst die Bewundrung, die Verehrung für sein Wesen. Wir verliessen ihn, als er Groll und Trauer im Herzen, der unterworfnen Vaterstadt auf ewig Lebewohl gesagt, ein freiwilliges Exil erwählt hatte. Auch in vielen Jahren minderte sich die Stärke dieser Empfindungen nicht. Entschieden schlug er Herzog Alexander von Medici seine Mitwirkung als Baumeister bei der Befestigung von Florenz ab und noch im Jahre 1544 liess er aus Rom Franz von Frankreich sagen, wenn der König die Befreiung von Florenz ermöglichen werde, so wolle er — Michel Angelo — ihm auf seine Kosten und mit seinen Händen eine prachtvolle Reiterstatue auf dem Platze der Signoren errichten. — War Michel Angelo auch schon in jüngern Tagen vielfach abgeschlossen, selbst schroff erschienen, so zog er sich jetzt mehr als je in seine eigne Welt zurück. Aus jener Zeit stammt die Vorstellung, die wir zumeist von ihm haben: das ernste Gesicht rund und über der eckigen Stirn sieben Furchen, die von Torrigiano verunstaltete Nase wundersam im Gesicht stehend, der spärliche Bart gabelartig getheilt. Vasari gedenkt seiner rabenschwarzen Augen mit gelblichen und hellblauen Punkten untermischt, mehr klein als gross, die so wunderbare Blitze auf Unberufne zu werfen verstanden. Der breischultrige Körper des Künstlers war vom Alter wenig gebeugt, nur zum Schutz der Füsse trug er in diesen ältern Tagen Pelzstiefeln von Hundsfell. Eine eigenthümliche Erscheinung, welche ganz Rom kannte, und die trotz allem Seltsamen Ehrfurcht hervorrufen musste. —

Er trug das Leben wie eine ernste Mühe und hatte, nach seinem eignen Ausdruck, wenig Freude. In rastloser Thätigkeit, im ununterbrochnen künstlerischen Ringen, that er sich Genüge. In seinem Hause lebte er einfach, sparsam, so dass Neid und Verläumdung ihn geizig schalten, ihn, der an treue Diener Tausende schenkte, der dem Bau der Peterskirche siebzehn Jahre lang ohne Entgelt vorstand. Seine Besitzthümer in Florenz und Rom waren nicht unbeträchtlich, seine Bedürfnisse mässig, und so erfreute er sich wenigstens nach dieser Seite hin seines Lebens-

elements, der stolzen Unabhängigkeit. Gegen jüngere Künstler war er noch stets theilnahmvoll und nicht nur sein Bewundrer Vasari, sondern noch mancher Strebende, wusste sich der Gunst des greisen Meisters zu rühmen. Aber das Künstlergeschlecht, welches jetzt in Rom lebte, die Pfuscher und Stümper, die Neider und Kriecher, welche gegen den Träger des glorreichsten Künstlernamens in Italien elende Intriguen spannen, verachtete er aus tiefster Seele, schroff und fest im vollen Bewusstsein, was er sei, (so tief er auch fühlte, dass der Grösste sein Ziel nie erreichen könne,) trat er diesem Schwarm entgegen.

Ein Sonnenstrahl fiel auf seinen Weg durch die Freundschaft einer Frau, die einzig war, wie er selbst: Vittoria Colonna, Marquese von Pescara, bis auf diesen Tag die grösste italienische Dichterin. Aus dem hochberühmten Hause der stolzesten römischen Barone stammend, in ihrer Jugendblüthe an einen trefflichen Krieger vermählt, an dessen Seite sie schönes Liebesglück genossen, durch den frühen Tod dieses Gemahls der Aussenwelt entfremdet, ohne den Schleier genommen zu haben, grösstentheils in der Stille des Klosters lebend, und die reichen Empfindungen ihrer ernstgestimmten Seele in vollendeten Gedichten ausströmend, — so lernte Vittoria Colonna den grossen Florentiner, der ernst und einsam durch das Treiben von Rom seinen Weg gieng, kennen.

Sie mussten einander anziehen und verstehen, bald verband sie jene Freundschaft, welche keinen Zug von jugendlicher Liebe, wohl aber einen Hauch zartester Innigkeit und gemeinsamer Sehnsucht nach dem höchsten und letzten Ziel alles Erdenstrebens zeigt. Michel Angelos Schüler Condivi erzählt, dass der Künstler von der hohen Frau zahlreiche, innige Briefe erhielt, und wir kennen jene zarten, geistvollen Sonette, welche Michel Angelo an die Marquese richtete. Er stand schon im hohen Alter, als ihn die Freundschaft der Vittoria beglückte, und liess sich wohl nicht träumen, dass es zu den Schmerzen des Lebens, die ihm noch aufbehalten waren, gehören sollte, auch diese innigste und beglückendste Beziehung zu überleben. Der kleine Kreis von Freunden aus seinen Mannestagen hatte sich damals schon aufs Aeusserste verengert. Waren doch fast alle hinübergegangen, die mit ihm in Florenz um die Kränze des Ruhms gerungen hatten, schlief doch sein grosser Nebenbuhler, der strahlende Rafael, schon ein Vierteljahrhundert im Grabe; war doch Italien seit seinen Jugendtagen in Allem verändert und selbst in Rom die Zeit

der medicäischen Päpste unwiderbringlich vorüber. Er ragte hinein „eine stolze Säule, die von geschwundner Pracht zeugte", er erweckte eine Art Scheu vor seiner einsamen Grösse. Mit fester Hand ergriff er die letzte grosse Aufgabe seines Lebens: die Leitung des Baues von Sanct Peter.

Seit den Wandgemälden für die Paolina hatte er den Pinsel niedergelegt. Etwas länger führte er den Meisel des Bildhauers, in den Jahren um 1546 vollendete er ein vortreffliches Bildniss Pauls III. in Marmor, und schuf eine letzte grosse Gruppe „die Kreuzabnahme Christi" darstellend, die aus vier Figuren bestand. „Christus wird nach der Abnahme vom Kreuz von der Madonna gehalten, wobei Nicodemus, indem er sich darunterstellt und fest auf seinen Füssen steht, sie kräftig unterstützt und eine der Marien, da sie sieht, dass der Mutter die Kräfte schwinden und sie vom Schmerz überwunden, den Leichnam nicht mehr halten kann, ihr beisteht."*) Das Werk wurde nicht ganz vollendet und befindet sich heute im Florentiner Dom.

Die letzten zwanzig Jahre seines Lebens wirkte aber Michel Angelo hauptsächlich als Baumeister. Es ist hier nicht der Ort, zu erzählen, wie er bei zahlreichen Bauten, bei dem Palast Farnese, der Treppe des Belvedere, der Porta Pia, selbst bei der Errichtung von Festungswerken und Brücken, in Anspruch genommen wurde. Wir haben einzig und allein von Michel Angelos Thätigkeit als erster Baumeister von Sanct Peter, wozu er nach Antonio da Sangallos Tode im Jahre 1546 ernannt worden war, zu sprechen, insofern ihn diese Thätigkeit in der ganzen Fülle seiner ungebrochnen Kraft und dem strengen Ernst seines Wesens zeigte.

Michel Angelo gieng, als er den Bau übernahm, auf den ursprünglichen, von ihm als trefflich erkannten Plan seines einstigen Widersachers Bramante zurück. Die Peterskirche sollte nach demselben ein griechisches Kreuz mit einer riesigen Kuppel darüber, darstellen, aber sowohl Rafael als Antonio Sangallo hatten während ihrer Vorstandschaft diesen Plan fallen lassen. Michel Angelo entwarf gleich nach Uebernahme des Baus im Zeitraum von vierzehn Tagen und mit fünfundzwanzig Scudi Kosten ein Modell, welches die Billigung Pauls III. erhielt, der ihm ein Motuproprio ausstellte: „mit aller Vollmacht nach Gefallen zu schaffen und einzureissen, hinzuzufügen, fortzunehmen und zu verändern. Auch

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. V. Band. S. 356.

sollte die ganze Baubehörde von seinem Willen abhängig sein", welches letztre wegen der zahllosen Unterschleife, die seither vorgekommen waren und wegen der in allen untern Stellen sitzenden Günstlinge und Anhänger Sangallos sich als sehr nöthig erwies. „Michel Angelo begehrte gegenüber dieser Zuversicht und diesem Vertrauen des Papstes, um seinen guten Willen zu zeigen, dass in dem Motuproprio erklärt werde, er diene dem Bau um Gotteswillen, ohne irgend einen Lohn."*) — Allerdings war ihm seit Jahren der Ertrag einer Stelle vom heiligen Vater bewilligt worden und mit ihm und seinem Vermögen, fühlte sich Michel Angelo reich genug. Er gedachte den Bau zum Heil seiner Seele zu führen, denn so fremd ihm die neue, finstre Frömmigkeit des hereinbrechenden Inquisitionszeitalters war, so trotzig er sich auch jetzt noch zu Fra Girolamos Andenken bekannte, — so war er bei allem doch fromm im schönsten Sinne des Worts, gläubig nach einer bessern Welt aufschauend. Und in diesem Gefühl beschloss er auch im höchsten Alter noch Sorgen und Mühen des grossen Werkes zu tragen.

Die Sippen Sangallos mochten sich anfänglich mit der Hoffnung getröstet haben, dass der einundsiebzigjährige Greis nicht im Stande sein werde, viel bei dem Baue zu thuen, oder mindestens nur kurze Zeit die Anstrengung ertragen könne. Als aber Jahr um Jahr verstrich, der gewaltige Alte ungebeugt und mit unerschütterlicher Festigkeit Tag um Tag beim Bau erschien, als derselbe nach seinem Plan mehr und mehr emporstieg, da begannen sie ungeduldig zu werden und suchten Michel Angelo allmögliche Hindernisse zu bereiten. Vasari zählt eine Reihe der kleinlichen Erbärmlichkeiten auf, mit denen man Michel Angelo zu ermüden oder beim Papst zu schaden trachtete, glücklicherweise war lange Zeit hindurch weder das eine noch das andere möglich. Nach dem Tode Papst Paul III. bestätigte dessen Nachfolger Julius III. einfach das Motuproprio seines Vorgängers und Michel Angelo liess weiter bauen und trat allen Anfeindungen fest und bestimmt gegenüber. Dem Cardinal Marcello Cervino, der sich beschwerte über diesen und jenen Punkt keine Auskunft erhalten zu haben, erwiederte er; „Eures Amts ist Geld herbeizuschaffen und es vor Dieben zu sichern, für die Zeichnungen des Baus aber müsst Ihr mich sorgen lassen." Er stand so hoch über dem

*) *Vasari*, Leben der Maler D. A. V. Theil.

kleinlichen Getriebe, dass selbst beschränkte Naturen sich vor ihm beugten und der kunstfeindliche Cardinal Carafa, nach Julius III. Tode als Paul IV. zum Papst erwählt (1554), ihn in seiner Eigenschaft als erster Baumeister von Sanct Peter beliess.

Doch waren die Zeiten der Regierung dieses Papstes für Michel Angelo trüb und drückend. — Schon viel früher, im Jahr 1547, hatte ihn der Schlag getroffen Vittoria Colonna zu verlieren. Sie starb im Februar dieses Jahres im siebenundfünfzigsten Jahre ihres Alters. Als sie auf der Bahre lag, sah Michel Angelo noch einmal die theure Entschlafene, küsste ihre Hand und gieng nach seiner Werkstatt zurück, wo sein Schüler Condivi ihn in Thränen fand.*) Jetzt musste er fast ihren Tod segnen, denn war die edle Dichterin schon unter Paul III. der Inquisition verdächtig geworden, so würde sie derselben unter dem finster fanatischen Paul IV. sicher verfallen sein. Zwar der Bau von Sanct Peter konnte nicht eingestellt werden, und für denselben war Michel Angelo, der kurz zuvor das Modell zu der prachtvollen Kuppel geschaffen hatte, nimmer zu entbehren. Aber mit Groll sah Paul IV. auf die Kunst, und Michel Angelos nackte Gestalten im Weltgericht erregten seinen ganzen Zorn.

Das Signal zu dieser „sittlichen Entrüstung" hatte eine der unsittlichsten Persönlichkeiten Italiens, der berüchtigte Literat Pietro Aretino, ein käuflicher Lobhudler und ein giftiger rücksichtsloser Verläumder, gegeben. Kaum kann Pietro Aretino, der seit 1537 von Venedig aus seine gefährlichen Briefe und Pamphlete in die Welt schickte, glücklicher charakterisirt werden, als wenn auf die Apologie, dass er nur die Welt, nicht Gott gelästert habe, erwidert wird: „er konnte von Gott keine Geldsummen durch Drohungen oder Schmeicheleien erpressen, fand sich also auch nicht durch Versagung zur Lästerung gereizt."*) — Vor Jahren hatte Aretino an Michel Angelo schmeichlerische Briefe geschrieben und Zeichnungen von demselben zum Geschenk erhalten.**) Als ihn aber der Meister nicht hinreichend beschenkte, begann er mit der giftigen Verläumdung, dass Michel Angelo in seinen Wandbildern nicht

---

*) *Alfred Reumont*, Vittoria Colonna. Beiträge zur italienischen Geschichte. I. Band S. 300.

**) *Jacob Burckhardt*, die Cultur der Renaissance. S. 170.

***) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Theil. S. 208 u. f.

weniger Ruchlosigkeit des Unglaubens, als Vollendung der Malerei gezeigt habe.“

Jetzt bewirkten Aretinos Anschuldigungen Pauls IV. Entschluss das jüngste Gericht herabschlagen oder wenigstens „verbessern“ zu lassen. Michel Angelo gab auf die Nachricht davon kühl und treffend zur Antwort: „sagt seiner Heiligkeit, das sei ein Kleines, er möge nur die Welt ändern, Malereien liessen sich leicht ändern.“ Einige Cardinäle fanden die Auskunft, dass die nackten Gestalten, die dem Papst anstössig waren, bekleidet wurden, mit Recht traf den Maler Daniel da Volterra, der den Auftrag übernahm, der Spottname Braghettone, Hosenmacher.*) Michel Angelo lächelte sicher verächtlich, als er dieses Beginnen sah und der Tod seines treuen Dieners Urbino, den er selbst auf dem Krankenlager gepflegt hatte, betraf ihn härter. — Unter Pauls IV. Regierung sah er sich auch beim Herannahen des französischen Heeres gegen Rom (1556) noch einmal von der Ungunst der Zeit gezwungen, diese Stadt zu verlassen und eine Zuflucht in den Bergen von Spoleto zu suchen. — So wenig ihn sonst die äussern Ereignisse nahe berühren mochten, so hatte es noch 1554 einen tiefern Eindruck auf ihn gemacht, dass die Stadt Siena ihre Freiheit verlor, wie Florenz vor vierundzwanzig Jahren. Er schrieb damals an Giorgio Vasari „der Mensch soll nicht lachen, wenn die ganze Welt trauert.“**) Mit diesem Künstler, der im Jahre 1550 sein „Leben der Maler“ zuerst hatte erscheinen lassen, den grossen Meister warm und aufrichtig verehrte, stand Michel Angelo im besten Vernehmen, schrieb ihm manchen charakteristischen Brief und liess ihn in seinem Hause wohnen, so oft sich Vasari in Rom befand. Dieser stand in Diensten des Herzogs Cosimo von Florenz und suchte zwischen dem greisen Meister und dem Fürsten seiner Heimath eine Art Beziehung zu erhalten. Er lud ihn mehrmals im Namen des Herzogs ein, nach Florenz zurückzukehren, was Michel Angelo jederzeit auf das Bestimmteste und unter Berufung auf seine Thätigkeit am Bau der Peterskirche ablehnte. Den eigentlichen Grund der Zurückhaltung kennen wir, obschon Michel Angelo besser vom Herzog Cosimo dachte, als vom tyrannischen Alexander Medici. Seine innerste Empfindung sprach er in einer Unterredung mit Benevenuto Cellini aus, der ihn

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. V. Theil. S. 185.
**) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. V. Theil. S. 377.

überreden wollte Herzog Cosmos Rufe Gehör zu geben. „Auf einmal“ erzählt Cellini*) „fasste er mich ins Auge und sagte mit einem spöttischen Lächeln: „und ihr, wie seid ihr zufrieden?“ Der Herzog und seine Gemahlin ehrten sich übrigens, als sie im Jahre 1560 zu Rom verweilten, durch einen achtungsvollen und aufmerksamen Verkehr mit Michel Angelo.

Noch einen Wechsel auf dem päpstlichen Throne erlebte derselbe. Im August 1559 starb Paul IV., vielleicht in Folge der Wirren in seiner eignen Familie, die ihn gezwungen hatten, seine Verwandten, die Carafas, aus Rom zu verbannen. Gleich nach seinem Tode erfolgte ein wilder Aufstand in Rom und erst nach Monaten ging aus einem stürmischen Conclave der Cardinal Medici von Mailand unter dem Namen Pius IV. hervor. Unter seine ersten Regierungshandlungen gehörte die nun schon zum viertenmal erfolgende Bestätigung Michel Angelos in seinem Amte. Sie sollte die letzte sein, die Michel Angelo zu Theil wurde, obwohl selbst noch in dieser Zeit seine Gegner Versuche machten, ihm einen Stellvertreter zu unterschieben und auf diese Weise einen Theil der Bauleitung in die Hände zu bekommen. Vielleicht hatte dies den Vortheil im Gefolge, dass Pius IV., indem er Michel Angelo auf eine letzte energische Vorstellung desselben in seinen Rechten schützte, **) auch nach dem Tode des grossen Meisters streng darüber wachte, dass der Kuppelbau lediglich nach Michel Angelos Plänen und Zeichnungen vollendet wurde.

Ueber das Maas des Irdischen hinaus, seinem Genius gleichend, hatte Lebens- und Geisteskraft Michel Angelos gedauert. Endlich, beinahe neunzig Jahr alt, im Winter von 1563, ergriff ihn ein „schleichendes Fieber,“ die allmählige Auflösung, die ihn am 15. Febr. des Jahres 1563 in die Arme des Todes legte, den er nie gefürchtet und oft ersehnt hatte. „Wenn das Leben uns gefällt, muss auch der Tod, der von der Hand desselben Meisters kommt, uns nicht missfällig sein,“ hatte er einst gesprochen und wenn je ein Mensch hoffen durfte zu des Herrn Freude einzugehen, weil er mit seinem Pfunde gewuchert, so war es der grosse Künstlergreis. — Die Trauer, welche Rom und Florenz ergriff, die Ehrfurcht, mit welcher die Vaterstadt die Leiche ihres grössten Sohnes empfing, das Feuer der Begeisterung, mit wel-

*) *Benevenuto Cellini*, Selbstbiographie. Göthes Werke. 29. Band. S. 68.

**) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. V. Theil. S. 413.

chem der Historiker Varchi, Michel Angelos Tugenden und, Angesichts Herzog Cosimos von Medici, selbst seine Liebe zur Freiheit pries, so dass der Genius des Todten noch auf seine Grabrede zu wirken schien, ergriffen nicht nur jene Tage, sondern werden die spätesten Jahrhunderte, bei Michel Angelos Werken und Namen durchdringen.

Rafael Santi.

1483—1520.

Michel Angelos Geschichte führt weit über jene Tage hinaus, in denen er mit seinem grössten Nebenbuhler, dem herrlichen Rafael, zusammenlebte. Die Biographie dieses Künstlerfürsten aber leitet uns wiederum zum Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts zurück und ergänzt mit einem ebenso einzigen, für alle Zeiten fast unvergleichlichen Menschen- und Künstlerbilde die Herrlichkeit dieser grossen Kunstperiode. Wenn Michel Angelo als ein leuchtendes Vorbild dessen, was eine grosse Natur zu erreichen und zu tragen vermag, zunächst an unsre Erinnerung herantritt, — so besitzen wir in Rafaels Erscheinung die reinste Verkörperung dessen, was einem Sterblichen an Zauber und höchsten Glück gewährt werden kann. Und nur Thoren können Rafael darum minder hoch halten, weil die Gunst des Schicksals sein Leben begleitet. Keine Gabe des Glückes ist ihm unverdient zu Theil geworden und es gehört eine vollständige Unkenntniss des Lebens und der Leistungen Rafaels dazu, um anzunehmen, dass er nicht gleich jedem wahrhaft grossen Jünger der Kunst nur durch eigne Kraft zur Vollendung gelangt sei. Aber freilich erfolgte die Ausbildung seines Genius, seines Geistes und seines ganzen Menschen in so harmonisch schöner und gleichsam unmerklicher Weise, dass eine Art Auffassung entstehen konnte, welche Rafael nur den Genius, aber kein eigenstes Verdienst zusprach. Das Einzige und Ewiggültige in Rafaels Erscheinung, schon von seinen Zeitgenossen empfunden und willig zugestanden, hat Vasari mit charakteristischen und schönen Worten zu schildern gewusst:

„Wie freigebig und liebreich der Himmel bisweilen einem einzigen Menschen den unendlichen Reichthum seiner Schätze, alle Anmuth und

seltenen Gaben spendet, welche er sonst in langem Zeitraum unter viele zu vertheilen pflegt, sieht man deutlich an dem so herrlichen als anmuthigen Rafael Sanzio von Urbino. Ihm war von der Natur jene Güte und Bescheidenheit verliehen, welche bisweilen solche schmückt, die vorzugsweise vor Andern mit anmuthigem Wesen eine liebenswürdige Freundlichkeit verbinden, wodurch sie den verschiedensten Personen gegenüber wie in allen Dingen stets lieblich erscheinen und Wohlgefallen erwecken. Die Natur war durch die Hand Michel Angelos von der Kunst besiegt, und schenkte Rafael der Welt, um nicht nur von ihr, sondern auch durch die Sitte übertroffen zu werden. Und in der That, da der grösste Theil der Künstler, welche bis dahin gelebt hatten, sich nicht von einer gewissen Thorheit und Rohheit frei machen konnten, wodurch sie in sich selbst versunken, nicht nur Phantasten geworden waren, sondern auch oft in ihrem Thun mehr das Dunkel des Lasters, als das Licht und den Glanz der Tugenden, welche die Menschen unsterblich machen, gezeigt hatten: so war es wohl billig, dass sie in Rafael die seltensten Vorzüge des Herzens widerstrahlen liess, von so viel Anmuth, Fleiss, Schönheit, Bescheidenheit und trefflichen Sitten begleitet, dass sie genügt hätten, jedes noch so schlimme Laster, jeden noch so grossen Fehler zu verdecken. Gewiss kann man sagen: wen so reiche Gaben schmücken, der sei nicht nur schlechthin ein Mensch, sondern wenn der Ausdruck erlaubt ist, ein sterblicher Gott zu nennen, und wer durch seine Werke hier auf Erden einen so ehrenvollen Namen in den Geschichtsbüchern hinterlässt, darf auch hoffen, im Himmel die Freude zu geniessen, deren seine Anstrengungen und Verdienste würdig sind.“ *)

Rafael Santi (nicht Sanzio, wie sich meist findet) wurde am 6. April des Jahres 1483 zu Urbino, der schöngelegenen Hauptstadt des gleichnamigen Herzogthums geboren. **) Sein Vater, Giovanni Santi, selbst Maler und als solcher der umbrischen Schule angehörig, in der neuern Kunstgeschichte neben Perugino und Francia genannt, hatte hier seinen Ruf und einen Hausstand gegründet. Es flossen ihm genug künstlerische und verwandte Aufträge zu, um in Umbrien eine ganz geachtete Stellung einzunehmen. Die Abfassung einer preisenden Reimchronik der Thaten des Herzogs Federico von Urbino (um 1490) zeigte, dass ihm ein

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. III. Band. I. Abth. S. 179.

**) *J. D. Passavant*, Rafael von Urbino. III. Theil. (Leipzig 1858.) S. 6.

gewisses poetisches Talent ausser seiner Begabung als Maler zu Theil geworden und belegt, dass Giovanni Santi zum kunstsinnigen Hofe von Urbino in einem guten Verhältniss stand. Als Mensch scheint Rafaels Vater sich durch vorwaltenden Gemüthsreichthum ausgezeichnet zu haben, mit seiner Gattin Magia, deren erstes Kind Rafael war, führte er eine glückliche, leider nur kurze Ehe, auch mit einer zweiten Frau, die er im Jahre 1492 heirathete, lebte er in gutem Einvernehmen. Der junge Rafael, der schon im achten Jahre seine Mutter verloren, mag frühzeitig die grossen Anlagen, welche ihn zur glänzendsten Höhe der Kunst führen sollten, verrathen haben. Jedenfalls hatte der treffliche Giovanni Santi nicht lange die Freude, die Anfänge seines geliebten Sohnes zu beobachten und zu leiten. Er starb bereits im August des Jahres 1494, so dass Rafael im Alter von noch nicht zwölf Jahren völlig verwaist war.

Das Wichtigste für Rafaels Vormund, den Priester Don Bartolomeo Santi und seine Verwandten von mütterlicher Seite musste es sein, einen Lehrer für die weitere Ausbildung des Knaben, der entschiedene Neigung zur Kunst zeigte, zu ermitteln. Rafaels Vater war nicht ganz ohne Vermögen gewesen und es lag kein unbedingter Zwang vor, den Knaben in Urbino zu behalten.

„Unter solchen Umständen traf wohl Rafaels Oheim, Simone Ciarla mit dem Vormunde Don Bartolomeo die Uebereinkunft, das sich mächtig entfaltende Talent seines geliebten Neffen zur Leitung einem der ersten Meister der Zeit anzuvertrauen. Da nun Urbino damals durch das Ansehen seines Fürsten mit allen grossen Städten Italiens in Verbindung stand, so dürfte über die Wahl des Meisters manches hin- und hergesprochen worden sein. Andrea Mantegna war vom alten Giovanni besonders hochgeachtet; Francesco Francia zu Bologna fand in Timoteo Viti seinen Vorsprecher; in Venedig hatte Giovanni Bellini eine blühende Malerschule gegründet, und aus Mailand hörte man von den Wundern des Lionardo da Vinci; allein in der Nachbarschaft, in Perugia lebte Pietro Vannucci aus Citta della Pieve, den schon Rafaels Vater ausgezeichnet, und der durch seine von himmlischer Liebe und Sehnsucht glühenden Gebilde alle edlen Herzen eingenommen hatte. Diesem nun wurde das Glück zu Theil, der Lehrer des grössten und liebenswürdigsten aller Maler zu werden; ja in ihm sein eigenes Wesen verjüngt und zu höherer Schönheit verklärt neu aufblühen und zu grösserer Herrlich-

keit sich entfalten zu sehen. Wer wird nicht gerne glauben, dass bei Rafaels lieblicher Gestalt, seinem treuen und unbefangenen Wesen, von dem Feuer eines tiefen Gemüths durchglüht, schon das erste Zusammentreffen des Meisters mit dem Knaben, welcher der grösste Meister werden sollte, etwas geheim freudiges hatte? Und wer wird die Wonne aussprechen, als der liebende Lehrer die Riesenschritte seines ihm so ergebenen, aber ihn weit überragenden Schülers beobachtete.“*)

Rafael verlebte in der Umgebung und Schule Peruginos neun Jahre. Er fand unter den ältern Schülern desselben manchen tüchtigen Genossen, und schloss sich besonders an Andrea di Luigi von Assissi (l'Ingegno) und Bernardino di Betto (il Pinturricchio genannt) an. Späterhin wurde Gaudenzio Ferrari aus Valduggia sein Freund. Aber mit der ganzen Innigkeit seines Wesens, der weichen, gemüthreichen Hingebung, welche Rafaels Natur auszeichnete, näherte er sich dem innig verehrten Lehrer. Die Jugend Rafaels ebensosehr, als die Eigenthümlichkeit seiner Natur, wiesen ihn auf die gläubigste Annahme der Meisterschaft Peruginos und das entschiedenste Bestreben hin, denselben zu erreichen, sich ganz in seine Kunstweise hineinzuleben. Daher unterliegt es keinem Zweifel, dass Rafaels früheste, in seinen Jünglingsjahren entstandene Bilder durchaus das Gepräge Peruginos tragen. Neben eignen Arbeiten half Rafael dem Meister bei dessen grösseren Aufträgen, und in mehr als einem Peruginos Namen tragenden Gemälde sind die Züge seiner Hand unverkennbar. Dem Forscher und Kenner sind auch diese Anfänge des grossen Künstlers werth, aber eine genaue Aufzählung von Rafaels Arbeiten in Peruginos Manier, würde in einem kurzen Lebensabriss desselben wenig am Platze sein. Es genügt zu sagen, dass dieselben ziemlich zahlreich, zum grösseren Theil in Perugia und den benachbarten Orten bewahrt geblieben sind. Als vier der berühmtesten sind zu erwähnen: „die Krönung Mariä“ (für die Kirche zu Ferentillo gemalt) gegenwärtig im Museum zu Berlin, eine zweite Altartafel desselben Gegenstandes und Namens, in der Sammlung des Vatican, eine kleine „Madonna“ im Hause des Grafen Staffa zu Perugia und endlich jenes schöne Bild, welches die Trauung der heiligen Jungfrau darstellt und unter dem Namen „Sposalizio“ durch Nachbildun-

*) *Passavant*, Rafael von Urbino. I. Theil. S. 53.

gen und Kupferstiche bekannt ist. Das Original desselben ist gegenwärtig in der Gallerie der Brera zu Mailand befindlich. Unter diesen Werken, denen sich wie gesagt, noch viele andre hinzugesellen, ist keines, welches ganz von Peruginos Einfluss frei wäre, aber freilich überragte in gewissem Sinne der Schüler durch seine warme Empfindung, seine graziöse Darstellung den schon im Handwerk verfallenden Meister. Gegen seine Mitschüler erwies sich Rafael in ausgezeichneter Weise hülfreich und zuvorkommend. So wurden Zeichnungen von ihm ausgeführt, welche den Wandgemälden Piturricchios im Saal der Chorbücher am Dom zu Siena dienen sollten.*)

Um das Jahr 1503 oder 1504 löste sich das Schüler-Verhältniss Rafaels zu Perugino, der einundzwanzigjährige junge Künstler begann seinen eignen Weg zu verfolgen. Seine Vaterstadt Urbino behielt eine gewisse Anziehungskraft für ihn, wir sehen ihn mehrfach daselbst verweilen, besonders seitdem nach dem Tode Papst Alexanders VI. und der Vertreibung Cäsar Borgias, die rechtmässigen Herzöge zurückgeführt waren. Sicher befand er sich im Jahre 1504 zu Urbino.

„Hier hatte er Gelegenheit gehabt, mit manchen ausgezeichneten Personen in nähere Berührung zu kommen, die zum Theil nicht nur in der Zukunft ihm förderlich wurden, sondern jetzt schon durch ihren Umgang seine Kenntnisse bereicherten, seinen Geist belebten. Auch konnte es nicht fehlen, dass er durch sie manche Kunde über das Kunstleben in andern Städten, besonders in Florenz erhielt, wo gerade damals Lionardo da Vinci mehrere seiner berühmtesten Werke ausführte, wie namentlich das wundervolle Bildniss der schönen Mona Lisa, den hochgepriesenen Carton zur Heiligen Familie, besonders aber den des Reitergefechts um die Fahne in der Schlacht bei Anghiari. Diese und ähnliche Mittheilungen über den grossen Florentiner mochten bei Rafael ein um so grösseres Verlangen jene Kunstwerke zu sehen erregen, als er schon durch Perugino manches von Lionardo gehört haben musste, und selbst zur Zeit, als er bei Perugino arbeitete, wahrscheinlich Gelegenheit gehabt, jenen gefeiertsten der damaligen Künstler persönlich kennen zu lernen. Lionardo war nämlich im Jahr 1502 oder Anfangs 1503 nach Perugia gekommen, um im Dienst des Valentino (Cäsar Borgia) die Festungswerke zu besich-

*) *Passavant*, Rafael von Urbino. I. Theil. S. 93.

tigen, bei welcher Gelegenheit er sicher nicht versäumte, seinem Jugendgenossen Perugino einen Besuch abzustatten. Genug, Rafaels Sehnsucht, das vielgepriesene Florenz zu sehen, musste in Urbino auf mannichfache Weise genährt werden und seinen Entschluss zur Reise dahin gar bald zur Reife bringen. Sein Vorhaben wurde auch sogleich aufs freundlichste durch einen Brief an den Gonfaloniere zu Florenz, Pietro Soderini, unterstützt, den er von der Schwester des Herzogs, Johanna della Rovere, erhielt. Denn diese befand sich nach dem Tode ihres Gemahls grade damals mit ihrem Sohne, dem Erbprinzen Francesco Maria, am Hofe von Urbino und scheint unsern jungen Rafael mit wahrhaft mütterlicher Liebe begünstigt zu haben.“*) Der Empfehlungsbrief ist eines Inhalts, der das wärmste Interesse und die regste Theilnahme unverkennbar darlegt.**) Rafael zögerte nicht, Gebrauch von demselben zu machen und im Spätherbst des Jahres 1504 traf er in der Stadt Lionardos und Michel Angelos ein. Damit trat der junge Künstler in eine zweite Periode seines Lebens und Schaffens, die ihm zwar stets noch in der Bildung begriffen, aber freier, selbständiger und seinem Ziele mit rascheren Schritten zueilend zeigt.

Das Jahr 1505 führte Rafael noch einmal nach Perugia und Urbino zurück. Auch 1506 verweilte er am Hofe zu Urbino. Von da ab, verbrachte er mit Ausnahme kürzerer Reisen die Jahre bis 1508 in Florenz. Was zunächst die Studien anlangt, die er zu seiner künstlerischen Förderung unternahm, so fesselten ihn sicher vor allem Masaccios und Lionardos Werke, er suchte sich die Vorzüge beider Meister anzueignen und verliess auf diese Weise, wenn auch ganz allmählig, die Pfade Peruginos. Unter den Werken, welche Rafael in der Periode von 1504—1508 geschaffen hat, befindet sich ein unvollendetes Frescobild (sein frühestes) „die heilige Dreifaltigkeit, umgeben von sechs Heiligen des Camaldulenserordens“ darstellend, das er für das Camaldulenserkloster S. Severo zu Perugia schuf. Alle übrigen sind Staffeleigemälde, und hier in Florenz beginnt die grosse Reihe herrlicher Madonnenbilder, welche fast über ganz Europa vertheilt, mit den verschiedensten Benennungen und Bezeichnungen von einander geschieden werden. Ein erstes Bild dieser Reihe ist die (in der Gallerie des Belvedere zu Wien bewahrte) „Madonna im Grünen“, auf dem die heilige Jungfrau das Jesuskind haltend, auf

*) *Passavant*, Rafael von Urbino. I. Theil. S. 81.

**) *Guhl*, Künstlerbriefe I. Theil. S. 118.

einer Wiese ruht. Der kleine Johannes reicht dem Christus-Kinde das Kreuz dar, welches dies mit lieblicher Anmuth erfasst. — Noch mehr in Rafaels eigner Weise ist eine „heilige Familie“ gewöhnlich „mit der Fächerpalme“ genannt, auf der sich neben der im Freien ruhenden Madonna mit dem Kinde auch der heilige Joseph in knieender Stellung befindet. — In diesen Jahren entstand ferner die „heilige Familie“, welche die Pinakothek zu München und die „heilige Jungfrau aus dem Hause Colonna“, welche das Museum zu Berlin ziert. Auf dem letztern, durch wunderbare Grazie und Leichtigkeit ausgezeichnetem Bilde ist die Madonna mit einem Büchlein in der Hand dargestellt, während die andre das am Kleide festgeschmiegte Kind hält. Im Pariser Museum findet sich ein Madonnenbild dieser Periode Rafaels, das den Namen „la belle jardinière“ führt. „Rafael von unerschöpflichem Reichthum an neuen Motiven zu Madonnenbildern, zeigt uns hier die Mutter des Heilands, wie in völliger Zurückgezogenheit aufgewachsen in der reinsten Jungfräulichkeit. Mit niedergeschlagnen Augen blickt sie in unbeschreiblicher Unbefangenheit nach dem Christkind herab und scheint das Bild des Sohnes Gottes in sich aufzunehmen, wie ein spiegelglatter See ein lichtvolles Bild in gemildertem Glanze aufnimmt und wiederstrahlt.“*) — Auch ein schönes Bild der heiligen Katharina (im Privatbesitz in England) und endlich die berühmte „Grablegung“ im Palast Borghese zu Rom gehören dieser Zeit an. Die letztre ist zwar „noch nicht frei von gewissen Befangenheiten, aber ein ewig grosses Wunderwerk der Linienführung, der dramatischen und malerischen Gegensätze und des Ausdrucks. Es genügt z. B. die Vertheilung der physischen Anstrengung und der Seelentheilnahme zu verfolgen, um Rafael allen Zeitgenossen vorzuziehen.“**)

Neben diesen grösseren Werken schuf Rafael in Florenz auch eine Anzahl von charakteristischen und schönen Portraits. Dazu gehören die Bildnisse des Angelo Doni und seiner Gemahlin (in der Gallerie Pitti zu Florenz), Rafaels Selbstportrait (in der Tribüne des Museums von Florenz) und das Bildniss eines unbekannten jüngern Mannes, von ernstem, beinahe finsterm Ausdruck (im Louvre zu Paris).

Unermüdlich im Schaffen, unermüdlich in seinen Studien erscheint

*) *Passavant*, Rafael von Urbino. I. Theil. S. 122.
**) *Burckhardt*, Cicerone. S. 897.

uns Rafael, während seiner florentinischen Periode. Und doch gehörte er nicht zu den Künstlern, die nur in völliger Abgeschlossenheit von der Welt und ihrer äussern Bewegung, Grosses zu leisten vermögen, doch liess er sich von der hochgehenden Woge des florentinischen Lebens treiben. Rufen wir uns zunächst Rafael Santis äussere Erscheinung ins Gedächtniss, so begreifen wir leicht, dass der strahlend schöne Jüngling mit der ganzen Liebenswürdigkeit seiner Natur und aller bezaubernden Anmuth seines Wesens, überall willkommen sein musste. Die Kunstgenossen, selbst die von roheren Lebensformen, liessen sich leicht durch ihn gewinnen, die edelsten Häuser eröffneten sich ihm und zu der schönen Lebensform gesellte sich im Umgang mit geistig hochstehenden Männern eine erweiterte und vertiefte allgemeine Bildung. Schon früher hatte er am urbinischen Hofe, Bembo, den geistreichen Platoniker, vor allem aber den Grafen Baldassare Castiglione, den Verfasser des berühmten Buches vom „Cortegiano" (vom vollendeten Hofmann) kennen gelernt. Der letztre war ein Muster humanistisch-artistischer Ausbildung eines Mannes jener Tage, und von den Tugenden und Vorzügen, die er in seinem Buche beschreibt und begehrt, hatte sich Rafael die wesentlichsten längst angeeignet, oder sie als freie Gabe der Natur empfangen. In Florenz wurde ihm vor allem die Freundschaft mit Taddeo Taddi, einem hochgebildeten Florentiner Edelmann wichtig, in dessem Haus er sich fast täglich befand und in dessen Umgebungen er sicher fördernde Bekanntschaften gemacht hat. — Es fehlte Rafael nicht an der heitern Bewegung des geselligen Verkehrs, mannichfacher Freuden und Feste, und mit leichtester Elasticität wusste er sich ihnen hinzugeben und zu entziehen. In denselben Tagen, wo sich Rafael von allgemeiner Bewundrung, von allen reizenden Lockungen des Lebens umgeben und angezogen sah, verweilte er dennoch am liebsten in der Zelle Fra Bartolomeos, jenes Malers, den die Erschüttrungen beim Sturz Savonarolas aus der Welt in die Klosterstille geführt hatten. Zu seiner Innigkeit, seiner still freudigen Hingabe an die Kunstaufgaben, empfand Rafael eine Sympathie, die sich den Einwirkungen des edeln Menschen und Künstlers gern überliess. Wenn indess einerseits Rafael vom Umgang mit Fra Bartolomeo mannichfachen Vortheil zog, so war er demselben in andern Punkten künstlerischer Bildung überlegen, und wenn ihm Fra Bartolomeo einiges von seiner Meisterschaft im Auftrag der Farben und Behandlung der Gewänder mit-

theilte, so gab ihm Rafael dafür von seiner Kenntniss der Perspective zurück. Eine der letzten Arbeiten, die Rafael in Florenz begann: das unter dem Namen der Madonna del Baldachino bekannte, im Palast Pitti befindliche Bild, in welchem die Jungfrau auf hohem Thron in einer säulengetragnen Nische dargestellt ist, näherte sich durchaus dem Style Fra Bartolomeos. Die Madonna del Baldachino wurde nicht vollendet. Rafael mochte die Absicht haben, noch längere Zeit in Florenz zu verweilen, ja er hoffte, wie aus einem Schreiben an seinen Oheim Simon Ciarla erhellt, mit einem grössern öffenlichen Auftrag für Florenz betraut zu werden. Da erreichte ihn plötzlich im Sommer des Jahres 1508 jener Ruf nach Rom, mit welchem die dritte, grösste und glänzendste Epoche seines Daseins und Schaffens begann. —

Wir erinnern, dass es um die Mitte der grossartigen und glänzenden Regierung Papst Julius II. war, in welcher Rafael nach Rom berufen wurde. Durch den Landsmann Santis, seinen Baumeister Bramante, auf dessen hervorragende Leistungen aufmerksam gemacht, beschloss Julius, der, wie selten ein Fürst, verstand, jeder Kraft ihre Bahn zu weisen, von Rafael ein Zimmer des Vaticans künstlerisch ausschmücken zu lassen. Indem Rafael diesen Auftrag übernahm, trat er Michel Angelo, welcher schon so gross und gewaltig dastand, zur Seite und bei der Verschiedenheit ihres Wesens gleichsam gegenüber. Die grosse Stellung, welche dem jungen Urbiner damit eingeräumt, die hohen Anfordrungen welche an ihn gemacht wurden, trugen dazu bei, seinem Genius die Schwingen zu lösen, die ganze Kraft und reichste Fülle seiner Begabung zu entwickeln und im reissendsten Fortschritt Höhen zu erreichen, welche seine frühesten Arbeiten kaum ahnen lassen. Was Rafael in zwölf Jahren seines Lebens zu Rom geschaffen, ist der Ausdehnung, der Mannichfaltigkeit und der Vollendung nach, beinahe unglaublich, und nur einiger aus der stolzen Reihe herrlicher Darstellungen und Gestalten vermögen wir besonders zu gedenken.

Rafaels persönliche Situation in Rom war bereits unter der Regierung Julius II. eine ausserordentlich günstige. Seine Liebenswürdigkeit verfehlte auf keinen Menschen ihres Eindrucks, seine Leistungsfähigkeit steigerte sich mit jedem Auftrag, der ihm vertraut wurde. Rasch zog sein wachsender Name Schüler und Genossen an. Vom Jahre 1508 schon datirt jenes Sonett Francias, in welchem er die siegreiche Kunst des

glückseligen Jünglings preist.*) Schon im zweiundzwanzigsten Jahre war Rafael Meister genannt worden, jetzt verdiente er diesen Namen mit höchstem Recht, und eine eigenthümliche Wirkung auf die Einbildungskraft übte dies Meisterthum eines jugendlich schönen, der Herrlichkeit des Lebens gleichsam erst entgegenschreitenden Künstlers. Wo Rafael hintrat, sammelten sich Bewundrer und Freunde um ihn, neidlos gesellte er sich seinen Kunstgenossen, anspruchslos, aber würdevoll den römischen Grossen. Ein Schmelz von Jugendfreudigkeit, von edler Schönheit, von Lebensfülle, liegt über dem Wesen Rafaels und wir begreifen, wie derselbe die Frauen entzückte. In drei geheimnissreichen Sonetten, welche im ersten Jahre seines Lebens in Rom gedichtet wurden, preist er wunderbares Glück der Liebe, entzückende Qual. Jene besungne vornehme Schöne, die nur einmal um Mitternacht bei ihm erschien, war nicht das einzige Weib, das Rafael liebte und von ihm geliebt wurde.

Ehre und Liebesglück wurden ihm sonach zu Theil. Aber nirgend sehen wir den Künstler in sinnlichen Zerstreuungen aufgegangen, überall nur den Schaum vom Becher des Lebens, niemals die Hefen desselben trinkend. Und schon was er geleistet, selbst wenn wir die Leichtigkeit seines Schaffens für zauberhaft halten wollten, belegt zur Genüge, dass zu keiner Zeit sein künstlerisches Streben minder eifrig und rastlos wurde.

Die ersten grössern Freskogemälde, welche Rafael in den Jahren von 1508 an im Auftrage Papst Julius II. ausführte, sind die Decken- und Wandgemälde in jenem Zimmer des Vaticans, welches den Namen Stanza della Segnatura führt. In ihm unternahm Rafael die allegorische Darstellung „des Umfangs aller Wissenschaften und Künste", wie sich Passavant ausdrückt — eine in der That grosse und erhabne Idee, der die vollendetste Ausführung zu Theil ward.

„Die Hauptbilder der Decke bestehen aus acht Gemälden, nämlich vier in Rundungen und ebensovielen in länglich viereckiger Form. Wir betrachten zuvörderst die ersteren in ihrer örtlichen Folge. Die Theologie, auf Wolken sitzend, hält mit der Linken ein Buch, vermuthlich zur Andeutung der Dogmen der Kirche, und scheint mit der Rechten auf die Erscheinung des Himmels in dem Gemälde der sogenannten Disputa hinabzuzeigen. Sie ist, wie Beatrice beim Dante, mit einem weissen Schleier,

*) *Guhl*, Künstlerbriefe I. Theil.

rothen Unterkleide und grünen Mantel bekleidet. Diese Farben deuten auf die ihr eigenthümlichen Tugenden: Glauben, Liebe und Hoffnung, und der Olivenkranz, der über dem Schleier ihr Haupt umgiebt, bezeichnet sie als göttliche Weisheit. Das Gesicht dieser Figur entspricht, durch den Ausdruck frommer Bescheidenheit mit Scharfblick des Geistes verbunden, der in ihr dargestellten Idee. Zwei geflügelte Knaben, wahrscheinlicher Engel als Genien, die ihr zu beiden Seiten schweben, halten zwei Tafeln, mit den Worten: Divinarum rerum notitia (die Kunde der göttlichen Dinge). Die Poesie ist durch Schönheit unter diesen allegorischen Figuren vorzüglich ausgezeichnet. Ihr Gesicht trägt durch den Ausdruck der mit Ruhe und Heiterkeit verbundenen Thätigkeit des Geistes, den Character dichterischer Begeisterung. Auch das Costüm dieser Figur ist ungemein entsprechend der in ihr personificirten Idee. Ihr Haupt ist mit dem Laube des Gottes der Musen bekränzt. Die Flügel deuten, so wie die goldenen Sterne auf ihrem schwarzen Schulterbande, den Schwung der Phantasie in die höheren Regionen an. Auch die blaue Farbe des Mantels über ihrem weissen Unterkleide, scheint auf den Himmel zu deuten. In der einen Hand hält sie ein Buch, zur Verzeichnung ihrer Gedanken, und mit der andern die Leyer. Sie erscheint auf Wolken sitzend, auf einem Marmorsessel, zwischen zwei Genien, welche zwei Tafeln halten, auf denen man die Worte liest: Numine afflatur (Sie wird vom Geiste angeweht). Die Philosophie ist mit einem Diadem geschmückt. Ihr Sitz ist ebenfalls ein weisser Marmorsessel. Die beiden Bücher in ihren Händen, mit den Aufschriften Moralis und Naturalis, bezeichnen sie als Wissenschaft der Sittenlehre und Natur. Auf die letztere deuten die der Ephesischen Diana ähnlichen Bildwerke an den Seitenlehnen des gedachten Sessels und die durch die Farben ihrer Kleidung angezeigten vier Elemente. Diese Kleidung besteht nur aus einem Gewande, mit vier verschieden gefärbten und mit Stickereien geschmückten Theilen, die beim ersten Anblick als besondere Stücke erscheinen. Der himmelblaue, mit goldenen Sternen bezeichnet die Luft, der rothe das Feuer, der meergrüne, mit Fischen, das Wasser, und der braungelbe, mit Kräutern geschmückte, die Erde. Auf den Tafeln der zwei ungeflügelten Knaben, zu beiden Seiten dieser Figur steht Causarum cognitio (Die Erkenntniss der Ursachen). Die Gerechtigkeit, deren Haupt eine Krone schmückt, ist durch ihre gewöhnlichen Attribute, Schwert und Wage,

bezeichnet. Sie ist mit vier Knaben umgeben, von denen die beiden geflügelten, Tafeln mit der Aufschrift halten: Jus suum cuique tribuens (Jedem sein Recht ertheilend).

Die vier andern Bilder der Decke beziehen sich auf diese Figuren. Neben der Theologie ist der Sündenfall vorgestellt, durch den die Erlösung, als der Hauptgegenstand dieser Wissenschaft erfolgte. Die Strafe des Marsyas, neben der Poesie, bezeichnet den Sieg der wahren Kunst über die falsche. Anstatt des Scythen, welcher auf alten Denkmälern erscheint, vollzieht hier das Urtheil ein mit Epheu bekränzter Mann. Ein anderer mit demselben Hauptschmuck, krönt den Apollo als Sieger mit einem Lorbeerkranze. Neben der Philosophie ist die Betrachtung der Welt in einer weiblichen Figur vorgestellt, die mit dem Ausdruck der Verwundrung den Erdball betrachtet. Sie ist von zwei ihr zu Seiten schwebenden Genien begleitet, von denen jeder ein Buch hält. Der Gegenstand des auf die Gerechtigkeit bezüglichen Bildes ist das Urtheil des Salomo.

Von den grossen Wandgemälden dieses Zimmers ist das erste (nach einer unrichtigen Ansicht des Gegenstandes), der Streit über das h. Sacrament (la Disputa del Sacramento) benannt, eine gleichsam dramatische Darstellung der Theologie in ihrem Wirken und Handeln. Es zerfällt in zwei Haupttheile. Der untere begreift eine zur Ergründung und Ehre der Religion vereinte Versammlung von Personen, deren Vereinigung, wie in den Trionfi des Petrarca, ohne Rücksicht ihres Zeitalters, nur auf ihre geistige Gemeinschaft deutet. Auf dem obern hingegen ist der Himmel vorgestellt, wie er sich ihrem Auge öffnet, mit den drei Personen der Gottheit, und den Engeln, Heiligen und Erzvätern, als den Gegenständen der religösen Verehrung und theologischen Betrachtung. Hier in der Mitte des Bildes scheint der Heiland mit ausgebreiteten Armen sein Opfer zum Heil der Menschen zu verkünden, und die Gläubigen zur Theilnahme an demselben einzuladen. Ein weisses Gewand bekleidet ihn bis an die Hüften; und Leib und Hände zeigen die beim Versöhnungstode empfangenen Wunden. Er thront auf Wolken, und die strahlende Glorie, die ihn umgiebt, bekränzt ein himmelblauer Bogen mit Engeln, in Gestalt geflügelter Kinderköpfe. Hinter diesem Bogen erscheint, über dem Erlöser, Gott Vater, der die Rechte segnend erhebt, und mit der linken den Erdball hält, der ihn als Schöpfer und Welter-

halter bezeichnet. Unter dem Heilande schwebt, ebenfalls in einer Glorie, der heilige Geist in Gestalt der Taube, mit vier Engeln umgeben, welche die geöffneten Bücher der Evangelien den unten versammelten Theologen vorhalten. Dem Erlöser zur Rechten sitzt die heilige Jungfrau, mit dem Ausdruck inniger Verehrung ihres göttlichen Sohnes, und zur Linken Johannes der Täufer, der auf ihn, als auf den Messias, zeigt.

Diese Gruppe umgeben, in einem Halbkreise auf Wolken sitzend, die Heiligen, Apostel und Erzväter. — Ueber dieser Versammlung schweben, auf jeder Seite der Gruppe des Heilandes, drei Engel in Jünglingsgestalt. Auch die Wolken und die den Hintergrund bildende Glorie sind mit Engeln erfüllt, die durch eine schwache, ätherische Farbe angedeutet, den Himmel als Wohnsitz der seligen Geister bezeichnen. —

Das zweite der grossen Wandbilder ist eine dramatisch-allegorische Darstellung der Poesie. — Apollo erscheint mitten im Bilde, auf dem Gipfel des Berges unter Lorbeerbäumen sitzend. Die Musen sind, ihm zu beiden Seiten, in zwei Gruppen versammelt; und zu seinen Füssen ergiesst sich der Quell der Hyppokrene. Die Geige, auf der ihn hier der Künstler spielend vorstellte, gab er ihm, nach einer von Bellori angeführten Tradition, zu Ehren seines damals berühmten Meisters auf diesem Instrumente. Er versetzte ihn dadurch in sein Zeitalter, in welchem die Bratsche, wie bei den Alten die Leyer, und jetzt in Italien die Chitarra, zur Begleitung des Gesanges gewöhnlich war. Aus diesem Gesichtspunkte kann auch der begeisterte Blick zum Himmel, ihm als angemessen betrachtet werden, der einem Gotte nach den Begriffen der Alten, den wir uns in vollkommener Selbstbefriedigung zu denken haben, ganz unentsprechend sein würde. Uebrigens zeigt diese Figur in ihrer Bewegung eben keine schönen Linien, und ist daher die am wenigsten gelungene dieses Bildes. Die Musen hingegen, sind sehr reizende und anmuthige Gestalten, aber wenig characterisirt in Hinsicht ihrer besonderen Bestimmungen, die auch zu Rafaels Zeiten nicht so bestimmt wie gegenwärtig ausgemittelt waren. Auch sind sie grossentheils ohne Attribute; und die ihnen ertheilten Namen können daher meistens nur auf Willkühr beruhen. Zwei von ihnen erscheinen sitzend zu beiden Seiten des Apollo. Die vom Beschauer rechts, trägt ein himmelblaues Gewand und hat eine Leyer in der Hand; die andere zur Linken in weisser Kleidung, hält eine Trom-

pete. Zwei andere hinter jenen, bezeichnen die Masken als die Musen des Schauspiels. Zur Rechten der einen derselben ist eine Muse mit einem Buche in moderner Gestalt, und neben dieser eine andere mit einer Trommel zu bemerken, mit der zuweilen Thalia auf alten Monumenten vorkommt. Die zu beiden Seiten des Apollo und der Musen versammelten Dichter zeigen Rafaels gewöhnliche Kunst der Characteristik. Nach Vasari, bildete der Künstler hier einige seiner Zeitgenossen nach der Natur, und bediente sich zu den Zügen der Verstorbenen, der von ihnen vorhandenen Bildnisse. Aber mit Ausnahme des geringeren Theils herrschen gegenwärtig über ihre Benennung nur streitige Meinungen, und grundlose, wenigstens höchst unsichere Vermuthungen. — (Mit Sicherheit sind indessen die Figuren Homers, Virgils, Dantes, Anakreons, Petrarcas und einiger andern ermittelt.) Dieses Gemälde trägt einen sehr heitern, anmuthigen, und dem poetischen Leben in Italien zur Zeit des Künstlers entsprechenden Character; denn auch die in demselben dargestellten mythologischen Personen und Dichter des Alterthums tragen, so zu sagen, die Farbe dieser Epoche. Bei dieser eigenthümlichen Schönheit dürfte es jedoch der Disputa weder in Tiefe der Erfindung und Reichthum der Motive, noch in der ebenmässigen Vollkommenheit der Ausführung gleich zu setzen sein, obgleich es mehr Annäherung als jenes Werk an den späteren grossartigen Styl Rafaels zeigt.

Das unter dem Namen der „Schule von Athen" berühmte dritte Gemälde gewährt eine Darstellung des Lebens der Philosophie. Wie in den zwei vorerwähnten Bildern erscheint hier eine Vereinigung von Personen verschiedener Zeitalter und Völker; und jene Benennung dürfte daher nur durch den Umstand nicht unpassend sein, dass vornehmlich von Athen aus sich die Wissenschaft über Europa verbreitete. Seltsam genug, dass man ehemals einen christlichen Gegenstand in diesem Werke zu erkennen glaubte. Die Scene ist ein schönes Gebäude, das sich auf vier Stufen erhebt, und den Hintergrund des Gemäldes bildet. Seine Construction erinnert, wie Bellori bemerkt, an den Plan des Bramante zu der neuen Peterskirche: vermuthlich ist es auch nach der Zeichnung dieses Architekten ausgeführt. Es zeigt ein griechisches Kreuz, über dessen Querschiff man eine Trommel bemerkt, die mit einer Kuppel bedeckt zu denken ist. An der Hinterseite ge-

währt ein Portal die Aussicht in das Freie. An der Vorderseite zu beiden Seiten des mit einem Tonnengewölbe bedeckten Hauptschiffes stehen die Statuen der Minerva und des Apollo, denen, als den Gottheiten der Weisheit und der Musen, dieser Tempel der Wissenschaft geweiht ist. Die Reliefs unter denselben, sind wegen ihres verdorbenen Zustandes nicht mehr deutlich zu erkennen. Die Schule der höchsten Philosophie ist vor dem Gebäude auf dem durch die Stufen erhöhten Platz versammelt. Hier in der Mitte sind die beiden grössten Philosophen des Alterthums, über deren Vorzug im Mittelalter und in Rafaels Zeiten Zwiespalt herrschte, im Streitgespräch begriffen. Plato scheint in der speculativen und Aristoteles in der praktischen Philosophie als der vorzügliche Lehrer vorgestellt zu sein. Jener, mit dem Timäus in der Linken, zeigt mit der Rechten zum Himmel empor, um auf die im göttlichen Wesen begriffenen Ideen, als auf den Urquell der Wahrheit, zu deuten; Aristoteles hingegen, der in der einen Hand das Buch seiner Ethik hält, und die andere hinab zur Erde wendet, scheint die in der Erfahrungswelt anwendbare Sittenlehre als den Zweck der philosophischen Erkenntniss zu behaupten. Mehrere Schüler dieser Weltweisen sind im aufmerksamen Zuhören, ihnen zu beiden Seiten versammelt. In der folgenden Gruppe, vom Beschauer links, ist Sokrates mit einigen Schülern vorgestellt. Er wendet sich unter ihnen an den Alcibiades, einen schönen jungen Mann in Rüstung. Der Ausdruck, mit dem er, an den Fingern zählend, die beim Gespräch gefundenen Sätze zu wiederholen scheint, um daran seine Folgerungen anzuknüpfen, ist seinem Character ungemein entsprechend. Hinter dem Alcibiades ruft ein Mann, mit der Hand winkend, zwei Dienern zu, die von ihm verlangten Schriften zu bringen. Der eine kommt sehr eilig, der andere scheint sich bei seinem Herrn wegen der Verzögerung seines Aussenbleibens zu entschuldigen. — Auf demselben Plane, vom Beschauer rechts, ist ein schreibender Jüngling mit vortrefflichem Ausdruck der Emsigkeit und Vertiefung der Seele in den Gegenstand ihrer Thätigkeit, zu bemerken. Auf ihn sieht von hinten ein Mann, der mit beiden Armen auf dem Postament eines Pilasters ruht. Ein Philosoph mit kahlem Haupt, in einen braunen Mantel gehüllt, scheint sich seinen Gedanken zu überlassen; und ein Greis, auf seinen Stab gestützt, soeben in diese Versammlung einzutreten. — In der Mitte

des Bildes ist Diogenes der Cyniker, fast ganz entblösst, nachlässig auf den Stufen des Gebäudes hingestreckt. Abgesondert von den übrigen Weisheitsfreunden, scheint er auf der Tafel in seiner Hand den Inhalt seiner eigenen Lehre zu betrachten. Ihm zur Rechten steht die Schale, das einzige Geräth, das er bedurfte; bis er auch dieses unnöthig fand, als er einen Knaben aus der Hand trinken sah. Neben ihm steigt ein Jüngling empor, der, auf ihn hinweisend, Neigung zu seiner Lehre zu verrathen scheint, während ein älterer Mann demselben den Plato und Aristoteles zeigt, um ihn von einer falschen Weisheit abzulenken, und zur besseren Philosophie zu leiten. — In den Gruppen des Vordergrundes, unterhalb der Stufen, erscheinen die Lehrer der Arithmetik, Geometrie und Astronomie, die in der Republik des Plato als Vorbereitungswissenschaften zur Philosophie empfohlen werden. — Im Vergleich mit der sogenannten Disputa zeigt dieses Gemälde, bei gleicher Tiefe der Erfindung, Charakteristik und Sorgfalt der Ausführung, eine höhere Stufe in den zur Darstellung erforderliche Theilen der Kunst. Die Composition ist in Hinsicht der Linien und des Gleichgewichts in der Vertheilung der Gruppen, kunstvoller, und als eines der vollkommensten Muster der Anordnung einer bedeutenden Anzahl von Figuren zu betrachten. Der Styl der Zeichnung ist grösser und ausgebildeter; insbesondere in den Gewändern, die unter die vortrefflichsten des Künstlers gehören. Auch zeigen die letzteren eine vorzüglich schöne Zusammensetzung grossentheils schillernder Farben. Sollte die Disputa bei minderer Kunstvollkommenheit anziehender und für die Phantasie erhebender sein, so würde der Grund davon in ihrem Gegenstande liegen, der bei seinem allgemeineren Interesse auch zur Darstellung in der bildenden Kunst geeigneter als dieses Gemälde sein möchte. Denn da die historischen Personen, auf denen die christliche Offenbarung beruht, als reale Gestalten darstellbar sind, auch ihre Ideen zum Theile als Symbole ausgedrückt werden können, die sich auf Tradition und Uebereinkunft gründen, so vermochte der Künstler in der Versammlung der Theologen auch die Gegenstände ihrer Betrachtung in der himmlischen Glorie darzustellen, und dadurch von der Theologie ein lebendigeres Bild, als von der Philosophie zu gewähren, deren Gegenstände, als abstracte Begriffe und Ideen, der Versinnlichung gänzlich widerstreiten. Die Darstellung des Lebens dieser Wissenschaft dürfte daher ein sehr schwieriger Vorwurf

für die bildende Kunst sein, der vielleicht das Genie eines Rafaels erforderte, um nicht ein zwar gelehrtes und scharfsinniges, aber dabei kaltes Kunstwerk zu veranlassen.

Die drei Gemälde an der dem Parnass gegenüberstehenden Wand beziehen sich auf die Rechtswissenschaft. Der Gegenstand des grösseren über dem Fenster, ist eine allegorische Darstellung der Klugheit, Mässigung und Stärke, welche die Gerechtigkeit als die vierte der sogenannten Cardinaltugenden begleiten sollen. Die Klugheit sitzt in der Mitte, erhaben über die beiden andern, die ihrer Leitung unterworfen sind. Sie ist, Zukunft und Vergangenheit zugleich durchschauend, mit zwei Gesichtern wie Janus, einem jugendlichen und alten, vorgestellt. Ihre Brust bedeckt die Aegis mit dem Medusenhaupt, eben wie die Göttin der Weisheit. Ihrem jugendlichen Gesicht hält ein Genius einen Spiegel vor, in dem sie die Begebenheiten der Zukunft erblickt, und ihrem alten ein anderer Genius eine brennende Fackel, wohl zur Andeutung des Lichts, welches ihr die Kunde der Vorzeit gewährt. Die Stärke sitzt ihr zur Rechten, mit Helm und Panzer bekleidet. Sie stüzt sich mit der Linken auf einen Löwen und hält mit der Rechten einen Eichenzweig, nach dem ein Genius die Hand ausstreckt, um von seinem Laube zu pflücken. Die Mässigkeit, der Klugheit zur Linken, hält einen Zügel, mit dem sie die Strenge der Gerechtigkeit in den Grenzen der Billigkeit bewahrt. Nach dem Hintergrunde an beiden Enden des Bildes, noch zwei Genien. Der Styl dieses schönen und anmuthigen Werkes nähert sich bedeutend dem späteren des Künstlers, welchen wir im Zimmer Heliodors antreffen. —

In den zwei unteren Gemälden dieser Wand, zu beiden Seiten des Fensters, ist die Ertheilung des weltlichen und geistlichen Rechts vorgestellt. Vom Beschauer rechts, übergiebt Gregor XI. einem Consistorial-Advokaten die Decretalen. Der Papst ist das Bildniss Julius II. und in den sämmtlichen Umstehenden sieht man vermuthlich Personen des damaligen päpstlichen Hofes. Unter ihnen erkennt man, in dem vordersten zur Linken, den Cardinal Johann von Medici, der unter dem Namen Leo X. den päpstlichen Stuhl bestieg. Ihm zunächst ist der Cardinal Alexander Farnese, nachmaliger Papst Paul III. und neben demselben der Cardinal di Monte, Oheim Julius III., zu bemerken. — Vom Beschauer links ist der Kaiser Justinian vorgestellt, der dem Trebonianus

das römische Gesetzbuch überreicht. Mehrere Rechtsgelehrte in langen, rothen, mit Pelz gefütterten Kleidern, ihrer Amtstracht zur Zeit des Künstlers, sind dabei gegenwärtig.

Diese beiden Gemälde zeigen einen etwas kalten, Rafaels Frescomalereien sonst nicht gewöhnlichen Ton der Farbe, der vielleicht veranlassen könnte, sie nicht für eigenhändige Werke des Künstlers zu halten. Die übrigens vorzügliche Ausführung, insbesondere der Köpfe, scheint jedoch dieser Annahme zu widersprechen. — Das letzterwähnte Bild ist leider sehr verdorben.“ *)

In den Jahren, während deren Rafael die Wandbilder des Zimmers „della Segnatura“ vollendete, war seine Thätigkeit keineswegs allein auf die grosse und die höchste Anstrengung des Geistes erfordernde Arbeit beschränkt. Es gehören jener Zeit verschiedene Staffleibilder an, welche zum Theil Rafaels herrlichsten Schöpfnngen beigezählt werden müssen. Unter den Portraits dieser ersten römischen Periode ist vor allem an jenes schöne Abbild des gewaltigen Papstes Julius II. zu erinnern, das in der florentinischen Gallerie Pitti bewahrt ist. Auch eine Anzahl der weiblichen Bildnisse, welche gewöhnlich unter dem Namen der „Fornarina“ erwähnt werden und entweder wirklich Rafaels Geliebte oder auch andre Frauen darstellen, gehören dieser Zeit an. Unter den zahlreichen Portraits der späteren Zeit sind „Johanna von Arragonien“ „Cardinal Giulio von Medici“ und „Graf Castiglione“ im Louvre zu Paris, „Cardinal Bibiena,“ von dessen Beziehungen zu Rafael später die Rede sein wird, in der Gallerie Pitti, das bekannte Bild des „Violinspielers“ im Palast Sciarra zu Rom, sowie andre zum Theil zweifelhafte und unächte Portraitköpfe, durch Nachbildungen aller Art verbreitet genug.

Unter den grösseren Altargemälden und historischen Compositionen dieser Zeit geniessen den grössten Ruf die „Madonna aus dem Hause Alba“ (gegenwärtig in Russland), das unter dem Namen „vierge au diademe“ im Pariser Museum gezeigte kleine Gemälde und endlich die „Madonna von Foligno“ in der Gallerie des Vaticans. Letzteres Werk malte Rafael im Jahre 1511 für Sismondo Conti, den Geheimschreiber Julius II. und es gehört zu seinen herrlichsten Madonnenbildern.

„In ihm sehen wir im obern Theil die heilige Jungfrau lieblich und

*) *Platner* und *Bunsen*, Beschreibung der Stadt Rom. II. Theil. Der Vatican. S. 349 u. f.

anmuthsvoll auf Wolken sitzend und von einer Glorie umgeben. Das Christkind, sich halb in ihren Schleier hüllend, steht zu ihrer Seite und sieht herab zum Donatar, der knieend in inniger Andacht zu ihm emporschaut. Er ist eine herrlichr Portraitfigur von ergreifender Wahrheit und grandioser Behandlung. Hinter ihm steht der heil. Hieronymus, ihn der himmlischen Gnade empfehlend, ebenfalls eine überaus würdevolle Gestalt; links Johannes der Täufer auf den Heiland hinweisend, ein durch Kasteiungen in der Wüste abgehagerter, strenger Mann, dem Typus entsprechend, wie ihn uns die byzantinische Kunst überliefert hat. Vor ihm kniet der heil. Franciscus und blickt von himmlischer Liebe glühend nach Jesus, indem er mit der Rechten aus dem Bilde nach der in der Kirche versammelten Gemeinde Christi hinweist, als sei er in Fürbitte für die ganze leidende Menschheit entbrannt. In der Mitte zwischen diesen Gruppen steht ein kleiner Engelknabe, ein Täfelchen haltend; er ist eine der lieblichsten Gestalten, die Rafael jemals gebildet, voll himmlischer Freudigkeit und wahrhaft entzückend; denn der Ausdruck seines blendendschönen Köpfchens ist von engelreiner Unbefangenheit und dem Göttlichen ganz zugekehrt; die Bildung seines ganzen Körpers zeigt eine Schönheit, die, überirdisch und doch wahr, nur aus Rafaels edelm Geiste entspringen konnte. Auch das Helldunkel, durch einen Schatten auf den untern Theil seiner Gestalt bewirkt, übt zauberhaften Reiz und gehört zu den schönsten Vorbringungen dieser Art und Kunst. Ueberhaupt ist das Colorit des ganzen Bildes von grosser Frische und Harmonie; es zeigt, was der Meister zu leisten vermochte, wenn er eigenhändig ein Werk durchführte, und nicht, wie es nachmals häufig geschah, einen grossen Theil der Ausführung seinen Schülern überlassend, nur die letzte Hand daran legte.*)

Papst Julius II. hatte ursprünglich durch Rafael nur ein Zimmer des Vaticans malen lassen wollen. Als ihm indessen während der Arbeit klar wurde, mit welchem Erfolg Rafael seinem Auftrag nachkam, gab er Befehl in schon gemalten Zimmern die Fresken anderer Künstler herabzuschlagen, um überall von den herrlichen Schöpfungen des Urbiners umgeben zu sein. Rafaels Liebenswürdigkeit bewährte sich auch darin, dass er Sorge trug, von den auf diese Weise vernichteten Gemäl-

*) *Passavant*, Rafael von Urbino. I. Theil. S. 177.

den zuvor Copieen anfertigen zu lassen. Dann schritt er zur Ausschmückung des zweiten Zimmers, in der ganzen Reihe der „Stanzen" als „Stanza d'Eliodoro" bezeichnet. Die Gemälde derselbea wurden bis zum Jahre 1514, also nicht mehr ganz unter der Regierung Julius II. vollendet.

In den vier Abtheilungen der Decke, die, dem Kreuzbogen entsprechend, durch eine scheinbare Tapete gebildet werden, sind Gegenstände des alten Testaments vorgestellt. Gott, welcher dem Abraham eine zahlreiche Nachkommenschaft verheisst; Isaaks Opfer; Jacob, der im Traume die Himmelsleiter sieht; Moses vor Gott im feurigen Busche. Diese Gemälde haben, vermuthlich durch die Feuchtigkeit, grossentheils sehr gelitten.

„Die Gegenstände der erhaltenen vier grossen Wandgemälde beziehen sich auf den göttlichen Beistand der Kirche, durch Beschützung gegen ihre Feinde, und wunderbare Bestätigung ihrer Lehren.

Die wunderbare Vertreibung Heliodors aus dem Tempel zu Jerusalems, als er die Schätze desselben auf Befehl des syrischen Königs Seleucus plündern wollte, deutet hier auf die unter Julius II. erfolgte Befreiung der Provinzen des Kirchenstaates von den Feinden des apostolischen Stuhles. Die Scene ist das Innere des Tempels. Vom Beschauer rechts liegt Heliodor zu Boden geworfen vom Pferde des himmlischen Reiters, der mit Helm, Panzer und Streitkolben bewaffnet, zwischen zwei schwebenden Jünglingen erscheint, die mit Ruthenbündeln den Tempelräuber zu züchtigen drohen. Der Ausdruck dieser Figuren entspricht bewunderungswürdig dem Character des göttlichen Zornes, der bei dem Eifer gegen das Böse die Herrschaft des Geistes bewahrt. Heliodor zeigt bei dem äussersten Schrecken Anstand in seinen Gebärden. Er scheint bei sinnlicher Furcht Pein des Gewissens zu empfinden, da hingegen seine Gefährten, als gemeine Naturen, unfähig scheinen, zum Bewusstsein der Frevelthat beim Anblick der Diener der strafenden Gottheit zu gelangen. Der eine greift nach dem Schwerte in thörigter Vermessenheit. Ein zweiter schreit laut mit weit aufgesperrtem Munde; und ein dritter strebt seinen Raub in dem Kasten festzuhalten, der ihm vom Rücken herabzufallen droht.

Zur Linken ist eine schöne Gruppe von Frauen und Kindern, die mit Staunen die wunderbare Begebenheit betrachten. Die vordere dieser

weiblichen Figuren, die den Rücken zeigt, ist durch Anmuth und lebendige Bewegung besonders ausgezeichnet. Am Ende des Bildes erscheint auf seinem Tragsessel, der Papst Julius II. Seine Begleiter sind ohne Antheil an der Begebenheit, und stehen nur in Beziehung auf den Papst, der in dem vorgestellten Ereigniss die Vertreibung seiner Feinde aus dem Besitzthum der Kirche, wie im Gegenbilde betrachtet. Sie sind Bildnisse damals lebender Personen. Der hintere der beiden auf dem Bilde erscheinenden Sesselträger ist der berühmte Kupferstecher Marc Antonio Raimondi; und der neben dem Sessel hergehende Mann, im langen schwarzen Kleide, der päpstliche Secretär der Memoriale, Pietro de Foliaris von Cremona, wie sein Name auf dem Papier zeigt, das er nebst seiner Mütze in der Hand hält. Im Hintergrunde, in der Mitte des Bildes, kniet betend vor dem Altare der Hohepriester Onias. Mehrere andere Priester sind bei ihm versammelt. Einer von ihnen scheint mit einem Manne über die wunderbare Begebenheit zu sprechen. Neben ihm hat ein Jüngling das Postament einer Säule bestiegen, an die er sich mit umschlungenem Arme fest zu halten sucht. Ein anderer ist im Begriff ihm nachzufolgen. —

Der Gegenstand des unter dem Namen der „Messe von Bolsena" berühmten Gemäldes ist das Wunder, welches einen an der Transsubstantiation zweifelnden Priester, von der Wahrheit dieser Lehre durch das Blut überzeugte, das aus der von ihm geweihten Hostie floss. Es ereignete sich, wie man behauptet, im Jahre 1263, im Pontificat Urbans IV., in der Kirche der heil. Christina der erwähnten Stadt und gab Veranlassung zur Stiftung des Frohnleichnamsfestes.

In der Mitte über dem Fenster, welches den unteren Theil des Bildes in zwei Hälften theilt, erhebt sich der Altar. Vor demselben steht der ungläubige Priester, und betrachtet mit Beschämung die mit Blut gefärbte Hostie in seiner Hand. Ihm zunächst vom Beschauer links, knieen vier Chorknaben mit Fackeln, und hinter ihnen drängt sich das Volk herbei mit vortrefflichem Ausdruck des Staunens und Dankgefühls zu Gott wegen der durch das Wunder erfolgten Bekräftigung des Glaubens. Unten, am Anfang der Stufen, die zu beiden Seiten des Fensters zum Altare führen, zeigt eine stehende Frau ebenfalls den Ausdruck andachtsvoller Verwunderung. Drei andere haben sich mit ihren Kindern auf dem Fussboden der Kirche niedergelassen. Eine von ihnen,

den Rücken zeigend, scheint soeben das wunderbare Ereigniss zu vernehmen, und ihr Haupt zu erheben, um sich davon mit eigenen Augen zu überzeugen.

Vom Beschauer rechts, dem Priester gegenüber, vor der Hinterseite des Altars, ist der Papst Julius II. auf den Knieen im Zuhören der Messe vorgestellt. Er betrachtet das Wunder mit ruhigem Ernst ohne Erstaunen, und zeigt dadurch die unerschütterliche Gewissheit des Oberhauptes der Kirche von der Wahrheit ihrer Lehren, die für ihn keiner Bestätigung bedürfen. Hinter ihm sind zwei Cardinäle; der eine wirft zornig den Blick nach dem Priester, wegen seines Zweifels an der Unfehlbarkeit der Kirche; der andere dankt Gott mit gefalteten Händen für das Wunder zur Widerlegung des Unglaubens. Sie tragen, wie die beiden hinter ihnen befindlichen Prälaten, den Character von Bildnissen. Von Cardinälen ist vermuthlich der erstgenannte der in der Geschichte der damaligen Zeit, insbesondere durch seine Theilnahme an der berühmten Verschwörung der Pazzi, bekannte Rafael Riario, den der Künstler, dem Vasari zufolge, auf diesem Gemälde vorstellte. Unten, neben dem Fenster, auf derselben Seite des Bildes, sind einige Soldaten der Schweizergarde kniend bei dem päpstlichen Tragsessel vorgestellt. Sie zeigen, bei der ausserordentlichen Begebenheit, ein ziemlich dumpfes und materielles Erstaunen. Den in ihnen ungemein treffend ausgedrückten Nationalcharacter erkennt man in den Individuen dieser noch jetzt bestehenden Leibwache des Papstes. Nach der Anzeige, hier im Fenster, ward dieses Bild im Jahre 1512, dem 9. des Pontificats Julius II. geendigt. —

Das folgende Gemälde stellt den „Attila an der Spitze seines Heeres vor, welcher durch die drohende Erscheinung der Apostel Petrus und Paulus bewogen wird, dem Ermahnen des Papstes Leo I. zufolge, von seinem feindseligen Unternehmen gegen Rom abzustehen.“

Hier deutet dieser Gegenstand vermuthlich auf die Vertreibung der Franzosen aus Italien, welche Leo X. im Jahre 1513 durch die Waffen der Schweizer bewirkte. Der heil. Leo, vom Beschauer links, erscheint in der Person jenes Papstes, mit seinem Gefolge im Costume der Zeit des letzteren. Er reitet, nach damaliger Sitte der Päpste, auf einem weissen Maulthiere, das von einem Reitknecht (Pallafreniere) geführt wird. Seine übrigen Begleiter — vermuthlich alle Bildnisse damals lebender Personen — werden ebenfalls von Maulthieren oder Pfer-

den getragen. Unter ihnen befinden sich zwei Cardinäle, der Kreuzträger (Crucifero), und ein Kolbenträger (Mazziere), in dem man das Bildniss des Pietro Perugino erkennt. Der Papst und die ihn begleitenden Personen erscheinen vor dem Heere des Barbaren mit dem Ausdrucke der Ruhe und Zuversicht auf den mächtigen Schutz der über ihren Häuptern schwebenden Apostel, die mit entblössten Schwertern und drohender Gebärde dem Attila befehlen den Ermahnungen des Oberhauptes der Kirche zu folgen. Der König, zu Pferde, in der Mitte des Bildes, wird beim Anblick der himmlischen Gestalten von Schrecken befallen, der auch sein ganzes Heer ergreift. Doch sieht nur er ihre Erscheinung, und seine Krieger empfinden nur die Wirkungen ihrer unsichtbaren Macht. Ueber den Barbaren schwärzt sich der Himmel, welchen, über dem Papst, das von den Aposteln strahlenden Licht zu einer Glorie erhellt. Ein Sturmwind erhebt sich, und bläst in die Fahnen, welche die Träger kaum zu halten vermögen. Die Trompeter blasen zum Rückzuge. Die Pferde werden scheu und unbewusstes Entsetzen scheint Menschen und Thiere bei dem Ungewitter zu ergreifen, das die göttliche Drohung verkündet. Im Hintergrunde zeigt das hinter einem Hügel hervorlodernde Feuer die Verwüstungen, welche die Barbaren auf ihrem Zuge hinterliessen. Die Kleidung der Hunnen ist grossentheils von der Tracht der Barbaren auf antiken Denkmälern entlehnt. Einige Reiter sind mit Schuppenpanzern, wie die Sarmaten auf der trojanischen Säule vorgestellt.

Das Gemälde der „Befreiung des heil. Petrus“ zerfällt in drei Abtheilungen, die eben so viele Momente derselben Begebenheit vorstellen.

Die mittlere, über dem Fenster, gewährt durch ein eisernes Gitter die Ansicht in das Innere des Gefängnisses. Der heil. Petrus ruht schlafend auf dem Boden zwischen zwei an ihn mit Ketten gefesselten Wächtern, die stehend, auf ihre Lanzen gestützt, ebenfalls in Schlaf versunken sind. Ein Engel, dessen Glorie die Gegenstände erleuchtet, weckt den Apostel zu seiner ihm von Gott ertheilten Befreiung.

Vom Beschauer rechts führt der Engel den Apostel aus dem Gefängniss die Treppe hinab, an deren Anfang sich zwei schlafende Krieger befinden. Auch hier erfolgt die Beleuchtung durch das vom Engel strahlende Licht. Vom Beschauer links sieht man die Wächter aus dem Schlafe er-

wachen, und die Flucht des Gefangenen bemerken. Auf dem Vordergrunde erhebt sich eine Treppe, wie auf der zuvor erwähnten Seite des Bildes. Hier verkündet ein Soldat, den Rücken zeigend, mit einer Fackel in der Hand, seinem soeben erwachten Gefährten die vorgefallene Begebenheit. Zwei andere Krieger erscheinen mehr im Hintergrunde. Der eine erhebt sich ebenfalls aus dem Schlafe; der andere eilt herbei, den Arm vor das Gesicht haltend, um es vor dem Scheine der erwähnten Fackel zu schützen, von der die Gegenstände hier erleuchtet werden. Die letzgedachte Figur erhält dabei noch ein schwaches Licht von dem halben Monde, der zwischen Wolken erscheint. Die Wächter hat der Künstler nicht in antiker Kriegerkleidung, die er sonst anzuwenden liebte, und auch hier angemessen sein würde, sondern im Costum seiner Zeit vorgestellt. In diese wollte er vielleicht dadurch den Gegenstand übertragen, der nach Bellori's wahrscheinlicher Vermuthung, auf die Befreiung Leo's X. aus der Gefangenschaft der Franzosen deutet, in die er als Cardinal-Legat in der Schlacht bei Ravenna gerieth. Zufolge der Anzeige im Fenster dieser Wand fällt die Vollendung dieses Gemäldes in das Jahr 1514, dem zweiten des Pontificats Leo's X.

Die betrachteten Wandgemälde dieses Zimmers, insbesondere die drei ersterwähnten, zeigen Rafaels Kunst im eigentlich Dramatischen, und demnach im Ausdrucke starker Gemüthsbewegungen.

Im Colorit dürfte die Frescomalerei der neueren Kunst nie grössere Vollkommenheit als in der „Messe von Bolsena" gezeigt haben. Die blühende Carnation dieses Gemäldes erinnert an die des Tizian. Die Farbengebung der Gruppe des Papstes im Attila ist nicht minder ausgezeichnet. Im Heliodor herrscht ein mehr brauner und dunkler Ton als in jenen beiden Bildern; und deswegen haben Einige sehr unrichtig die Ausführung nicht des Rafael würdig gehalten, und sie dem Giulio Romano zugeschrieben. In der Befreiung des heil. Petrus ist der Effect der Nachtbeleuchtung vortrefflich und dem höheren Style der Kunst angemessen dargestellt, dem eine Illusion von der Art, wie die Nachtstücke der Niederländer ganz unentsprechend sein würde." *)

Während Rafael an den herrlichen Bildern der Stanza d'Eliodoro malte, erfolgte in seinem Leben eine Veränderung, welche wesentlich

---

*) *Platner* und *Bunsen*, a. a. O.

durch den Tod Papst Julius II. herbeigeführt wurde. Im Jahre 1513 bestieg, wie schon im Leben Michel Angelos erzählt ist, der Cardinal von Medici unter dem Namen Leo X. den Thron. Ein Kirchenfürst, welcher seinem grossen Vorgänger in den meisten Dingen so unähnlich als nur immer möglich war, der ebenso die Bequemlichkeit und den Genuss, als jener die Aufregung und Anstrengung aller Körper- und Geisteskräfte liebte. Ein Papst, dessen Bildung ihn zwar zum Beschützer von Kunst und Wissenschaft machte, der aber in keiner Weise dabei die Grösse und Hochherzigkeit Julius II. zeigte. Indessen aber Michel Angelo in den Hintergrund trat, stieg Rafael durch den neuen Papst, der ihm besonders wohlwollte, noch höher. Treffend bemerkt ein neuerer Schriftsteller: „Rafaels blosses Dasein erhebt den Hof Leos X. und ganz Rom in eine ideale Sphäre. Wie der Geist Shakspears die Zeit der Königin Elisabeth mit einem Zauberfirniss überglänzt, so verleiht die Gegenwart Rafaels dem Hofe Leo's X. den Anstrich jugendlicher Anmuth.“ *) — Der Papst fühlte sich von Rafael angezogen und derselbe ward in jeder Weise mit Ehren, Würden und Aemtern überhäuft.

Zuvörderst sollten natürlich die Wandmalereien für den Vatican in keiner Weise unterbrochen werden. Weiterhin ernannte der Papst ihn unter dem 1. August 1514 zum obersten Baumeister der Peterskirche. Es wurde ihm die Oberaufsicht über alle Ausgrabungen antiker Bauwerke und Sculpturen anvertraut, er entwarf einen Plan zur Wiederherstellung des alten Rom. Dazu mehrte sich die Zahl seiner Schüler, seiner persönlichen Beziehungen, er schien gleichsam täglich die Fülle einer Menschenkraft zu erschöpfen und dieselbe an jedem andern Tage auf's neue zu besitzen.

Wir müssen uns Rafael in den letzten sechs Jahren seines Leben in einer Stellung denken, wie sie kaum ein Künstler vor ihm und nach ihm eingenommen hat. Bei Leo X. hatte er den freisten Zutritt, das Gesicht desselben erheiterte sich im Gespräch mit Rafael und das Mannichfache von dessen Berichten war dem geistigen Epikuräismus des Kirchenfürsten hoch willkommen. In der palastartigen Wohnung, die ihm noch Bramante erbaut hatte, empfing der glänzende Künstler die zahllosen Besuche geschäftlicher und andrer Natur, bewirthete er seine Freunde, und

*) *Grimm*, Leben Michel Angelos. I. Theil. S. 419.

versammelte die Schaar seiner Schüler, die damals gegen vierzig und fünfzig betragen mochte. Der bedeutendste unter ihnen, sein Liebling Giulio Romano, begann schon, neben ihm, einzelne Rafael zu Theil gewordene Aufträge vollständig nach dessen Entwürfen auszuführen. — Beinahe Alles, was sich auf Bauwerke, Sculpturen, Gemälde, Gemmen und andere Kunstsachen bezog, gieng durch Rafaels Hand und diese zerstreuende Vielgeschäftigkeit — wennschon sie ihn erschöpfte — hinderte ihn doch Jahre hindurch nicht, ebensowohl seine grossen Werke zu fördern, als auch den regsten Verkehr mit Freunden zu unterhalten, selbst zahlreiche Briefe zu schreiben, und jedem Zuge seiner Natur zur Freude und zum äussern Reiz des Lebens zu folgen.

Dies führt uns auf die Frage über „Rafaels Geliebte," die man mit Sicherheit in mehrern seiner weiblichen Bildnisse dargestellt findet und in anderen vermuthet. Der treueste und eingehendste Biograph des Malerfürsten, Passavant, äussert sich hierüber:

„Gerne möchte ich im Stande sein, einige nähere Auskunft über die Beglückte selbst geben zu können, welche in der Geschichte stets Rafaels Namen begleiten wird Man hat ihr den Namen Fornarina gegeben, und dürften wir dem Misserini Glauben beimessen, so wäre sie die Tochter eines Sodabrenners gewesen, welcher über dem Tiberfluss bei S. Cecilia wohnte. Noch zeigt man ein Häuschen mit einer schönen alterthümlichen Fenstereinfassung von gebrannter Erde in der Strasse S. Dorotea Nr. 20 als ihr Geburtshaus. Dazu soll ehedem ein kleiner Garten gehört haben, in den man über eine niedere Mauer hineinsehen konnte, und in welchem das liebliche Mädchen oft verweilt habe. Ihre Schönheit sei daher bald in's Gerede gekommen und die jungen Leute, besonders die Zöglinge der Kunst, stets leidenschaftliche Freunde des Schönen, hätten sich im Vorbeigehen an der Mauer auf die Zehen gestellt, das herrliche Mädchen zu sehen. Auch Rafael, den begeisterten Verehrer der Schönen, habe ihr Ruf hingelockt, und da er das Mädchen belauscht habe, wie sie an einem im Garten springenden Wasser die Füsse gebadet, sei er von so heftiger Liebe ergriffen worden, dass er nicht eher Ruhe erlangt, bis er sie die Seine habe nennen dürfen. Nachdem er ihr nun sein Herz geschenkt, habe er sie weit liebenswürdiger und von edlerm Gemüth befunden, als ihrem Stande nach zu erwarten gewesen, so dass das Feuer seiner Liebe immer mächtiger gewor-

den, und er nicht mehr ohne sie habe leben mögen. — So schön nun auch diese Erzählung lauten mag, die selbst durch ein Bildchen unterstützt wurde, welches dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben wird, und worin Rafael dargestellt ist, wie er mit seiner Geliebten am springenden Wasser im Garten sitzt, so haben doch neuere Forschungen dargethan, dass diese Sage als eine reine Erfindung anzusehen ist, dass selbst der Name Fornarina nicht weiter hinaufreicht, als in die Mitte des verflossenen Jahrhunderts. Wir müssen uns daher mit der Angabe des Vasari begnügen, welcher mit schlichten Worten berichtet, Rafael habe ein Mädchen geliebt, welches bei ihm gewohnt und dem er bis zum Ende seines Lebens zugethan war.“

Wenn Vasari späterhin die Andeutung macht, dass Rafael sinnlichen „Ausschweifungen“ ergeben gewesen und zum Theil in Folge derselben eines frühen Todes gestorben sei,*) so wird eine einzige Rückerinnerung an seine ganze edle Persönlichkeit, ein Hinweis auf seine gewaltige Thätigkeit und seinen Verkehr mit den Höchsten und Edelsten des damaligen Rom genügen, um alle albernen und absurden Folgerungen, die daraus gezogen worden sind, zu widerlegen. Aber immerhin ist es wahrscheinlich, dass Rafael zu mehr als einer Schönen Beziehungen gehabt, dass ihn oft das volle Glück der Liebe entzückt und berauscht hat. — Und es kann mindestens sein, dass er vor einer Verheirathung Scheu trug, wenn gleich Vasaris Bericht mehr als unklar ist. Rafaels Verwandte, besonders sein Oheim, Simon Ciarla, den er selbst als „innigst, wie ein Vater geliebt“ bezeichnet, scheinen vielfache Vorschläge zu Bündnissen gemacht zu haben, bis Rafael im Juli 1514 an den ehestiftenden Onkel schrieb: „ich danke Gott täglich weder diejenige, die Ihr mir zuerst geben wolltet, noch irgend eine andere genommen zu haben.“**) Damit mögen denn die kleinstädtischen Beglückungsversuche aus Urbino glücklich ihre Endschaft erreicht haben. In Rom selbst jedoch wurden ihm Heirathsvorschläge gemacht, welche sich nicht von den Hand weisen liessen. Der Cardinal Bibiena wünschte ihn mit seiner Nichte Maria zu verheirathen und Rafael verlobte sich mit dieser Dame in den letzten Jahren seines Lebens, ohne dass es — sei nun Rafaels Abneigung, sei

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. III. Theil. I. Abtheilung. S. 247.

**) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Theil. S. 127.

die Kränklichkeit seiner Braut die Ursache davon — zum Vollzug der Heirath gekommen wäre.

Es ist Zeit wiederum des Künstlers und seiner herrlichen Leistungen in eben dieser vielbewegten letzten Periode seines Lebens zu gedenken. Trotz der vielen Aemter, die Leo X. an Rafael übertragen hatte, mochte er die Dienste des Malers nicht entbehren, und der alle Welt durchdringende Ruf des Herrlichen steigerte überall das Verlangen nach einem Werke seiner Hand.

Unter den Staffeleibildern Rafaels, aus den Jahren von 1514 bis 1520, müssen die „Madonna mit dem Fisch" (im Escorial) die herrliche „Madonna della Sedia" (im Palast Pitti zu Florenz) die schöne „Kreuztragung Christi," welche ursprünglich in Palermo befindlich, später nach Madrid gelangt ist, und eine „heilige Familie", unter dem Namen „der Perle" gleichfalls in der spanischen Hauptstadt, erwähnt werden. Ferner stammt aus dieser Zeit das unübertreffliche Gemälde der „heiligen Cäcilia". Dasselbe war für eine Capelle bestimmt, welche in Folge innersten Dranges, der genannten Heiligen durch eine Bolognesерin errichtet wurde und zu der Rafael die Altartafel schuf.

„Wie nun eine Inspiration zur Anfertigung des Bildes Veranlassung gab, so scheint auch die Conception im Geist des Künstlers ähnlichen Ursprung gehabt zu haben; denn in diesem herrlichen Werke sind alle Theile von himmlischer Gluth durchströmt, himmlischer Harmonieen voll. Die edeln Gestalten von den verschiedensten Charakteren tragen alle das Gepräge göttlichen Wesens und, bei noch so bewegter Seele, den Ausdruck der Glückseligkeit ewigen Friedens. Im Apostel Paulus auf sein blosses Schwert gestützt, erblicken wir im Ausdruck tiefer Erkenntniss und Weisheit die Kraft des in ihm waltenden göttlichen Geistes, während ihm zur Seite, gleichsam ergänzend, Johannes der Evangelist ganz in göttlicher Liebe aufgelöst zu sein scheint. Dem heiligen Paulus steht Magdalena mit der Salbenbüchse gegenüber, andeutend, dass ebenwie des Apostels früheres Wüthen gegen die Gemeinde des Herrn, um seiner aufrichtigen Reue und seiner unermüdeten Arbeit im Weinberge des Herren willen Vergebung gefunden, so auch der Maria Magdalena um ihrer hingebenden grossen Liebe willen, viele Sünden vergeben wurden. Wie aber der durch göttliche Begeisterung bekehrte Paulus neben dem innig liebenden Johannes, so hier neben Magdalena

der ebenfalls auf wunderbare Weise zum Glauben an Christus bekehrte heil. Augustinus. So herrlich indessen auch diese Gestalten sind, so überstrahlt sie im Bilda doch alle die heilige Cäcilia, die in himmlischem Entzücken über die ewigen Harmonien, welche ihr aus den Regionen der Engel entgegentönen, den Blick begeistert nach oben richtet, und selbst ihre Orgel den Händen entfallen lässt, während die andern Instrumente für weltliche Musik schon länger vernachlässigt zur Erde liegen. Die Schönheit der Formen und die Tiefe des Ausdrucks sind es aber nicht allein, welche dem Bild eine so hohe Stelle unter den herrlichsten Kunstwerken anweisen, auch die poetisch gesteigerte harmonische Färbung verdient in gleichem Maase unsere höchste Anerkennung.“ *)

Im Louvre zu Paris finden sich von den Staffleibildern aus der letzten Periode Rafaels „die heilige Margaretha“ und „der Erzengel Michael, der den Satan in den Abgrund stürzt.“ Letzteres Bild (vom Jahre 1517) wurde im direkten Auftrag des kunstsinnigen Königs Franz I. von Frankreich geschaffen.

Im Jahre 1518 erhielt Rafael von den Mönchen des Klosters zum heiligen Sixtus in Piacenza den Auftrag eine Leinwand mit der Mutter Gottes zu malen. Rumohr vermuthet, dass das Bild (als „sixtinische Madonna“ jetzt die höchste Zierde der Dresdner Gallerie,) zu einer Processionsfahne dienen sollte **) und dass es deshalb von Rafael ohne alle Vorbereitungen sogleich ausgeführt worden sei.

„Gerade durch diese Spontaneität, durch diese lebendige Behandlung gewann wohl das Werk, bei des Meisters vollkommener Herrschaft über seine Kunst, den ihm eigenthümlichen Zauber eines freien Ergusses der Phantasie, einer in das Reich der Wirklichkeit übertragenen Vision. ***) Zwischen den zurückgezogenen Vorhängen gleichsam aus dem Geheimniss in die Offenbarung hervorschwebend, sehen wir verklärt und von himmlischen Chören im Lichtglanz umgeben, die heiligste Jungfrau, zwar demuthsvoll, aber doch im Bewusstsein ihrer Würde gleich einer Königin in den Räumen des Himmels, ihr göttlich Kind im Arm haltend, durch welches alle Geschlechter der Erde Seligkeit erlangen sollen. Dieses, obgleich in kindlichem Wesen, schaut mit einem Blicke

*) *Passavant*, Rafael von Urbino. I. Theil. S. 254.
**) *Rumohr*, Italienische Forschungen. III. Theil. S. 129.
***) *Passavant*, Rafael von Urbino. I. Theil. S. 301.

der Allgewalt und der Erkenntniss-Tiefe wunderbar aus seinem Bilde. Auf die Mutter mit dem Weltheiland weist nun der links knieende heilige Sixtus, als auf den Born aller Gnaden, und scheint Fürbitte einzulegen für seine, ausserhalb des Bildes gedachte Gemeinde. Gegenüber kniet die heilige Barbara, jungfräulich und anmuthig nach unten blickend, gleichsam mit weiblicher Hodlseligkeit die Zusicherung erhörten Gebetes zu geben. Einen neuen Reiz erhält die hehre, himmlische Scene durch zwei Engelsknaben voll holder Unschuld und Seligkeit, die sich unten höchst naiv auf eine Brüstung auflehnen. — Wer vermöchte indessen auszusprechen alle die Schönheit, Würde und überwältigende Macht dieses wahrhaft geistigen, überirdischen Bildes, womit Rafael die grosse Reihe von bildlichen Darstellungan der heiligen Jungfrau und ihres göttlichen Kindes schloss! — Nur die Bemerkung sei hier noch gestattet, dass gerade das letzte der Marienbilder, welches der schöpferische Meister entwarf, und mit dem er den Cyclus dieser Darstellungen versiegelte, die verklärte Mutter Gottes sein musste, wie denn auch sein letztes Bild aus dem Cyclus der Darstellungen aus dem Leben Christi dessen Verklärung zeigt. Es spricht sich in dieser Thatsache, die wir nicht dem blossen Zufalle zuschreiben können, auf schöne Weise aus, wie das Streben des gottbegeisterten Künstlers selbst ein stetes Ringen gewesen nach Verklärung des Natürlichen zum Idealen — und des Menschlichen zum Göttlichen."

Während alle diese Bilder entstanden, arbeitete Rafael mit seinen Schülern nicht nur an der weitern Ausschmückung des Vatican, sondern führte auch im Palast seines Freundes, des reichen Agostin Chigi, jetzt „die Farnesina" genannt, eine Reihe von Darstellungen aus der antiken Mythologie aus. Er erfasste den Geist des Alterthumes in seiner Freiheit, Schönheit und Lebensfülle, er empfand in eigner Seele, was er darstellte und eben deshalb gehören die Bilder der Farnesina, soweit seine eigne Hand sie ausführte, zum Schönsten und Bezauberndsten, was Rafaels Pinsel ins Leben gerufen hat. Sie bestehen aus dem Wandbilde, welches mit dem Namen des „Triumphs der Galathea" oder „Meerfahrt der Galathea" bezeichnet wird und aus einer Folge von Scenen aus der „Geschichte der Psyche." „Mit der wunderbarsten Künstlerweisheit ist der Raum benutzt. Nie habe ich das Goethe'sche Wort: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister!" so mit Augen geschaut als hier,

wo in den zehn Bildern der Lünettenabschnitte in der allerbeschränktesten Räumlichkeit von zwei, unten durch eine gerade Linie verbunden, und von ihr auseinander abgekehrt aufsteigenden Kreissegmenten von Blumenkränzen die Geschichte der Psyche in Gruppen zu zwei und drei Gestalten mit so göttlicher Freiheit aufblüht, als wüchsen diese Gestalten und Gruppen gleich aus der architektonischen Umrahmung hervor. — Soll ich von diesen zehn Bildern einer Gestalt den Preis ertheilen, so ist es die Ceres in der Gruppe der drei Göttinnen. Auch die Gruppe: Merkur die Psyche zum Olymp geleitend, ist wunderschön. —

Von den beiden grossen Deckengemälden auf tiefblauem Grunde zeigt das erste die Einführung der Psyche durch Amor in den Olymp, das zweite das Hochzeitmahl der beiden Liebenden, die im süssen Nebeneinander, zärtlich sich in die Augen blickend, auf weichen Polstern zu oberst der Tafel liegen. Ihnen zur Seite der Vater der Götter, dem sein Ganymed die dargereichte Schaale füllt. Dann die andern ältesten der Götter, Juno, Pluton und Proserpina, Neptun und Amphitrite; dem Brautpaare gegenüber, am andern Ende der Tafel, Herkules und Hebe, deren derbere Leiblichkeit den wundervollsten Contrast zu der zierlichen Anmuth des neuvermählten Paares bildet. Rechts, zur Seite der Tafel, füllt eine Bacchusgestalt die Kanne mit Nektar; Amoretten umspielen ihn. Ueber den schmausenden Göttern, den „glückseligen," „leicht lebenden," streuen schwebende Genien Blüthen und Blumen herab. Rechts zur Seite führen die göttlichen Horen den Reigentanz. Das Mahl ist fast beendet, die Begier nach Trank und Speise gesättigt, und den Gästen bleibt nun die Lust des behaglichen Ausruhens im Wechselgespräch und Genuss von Tanz und Gesang, den Zierden des Mahls. Diesen Moment scheint Rafael gefasst zu haben. Welch eine Seligkeit des innigsten, sorglosesten, heitersten Sinnengenusses, welch ein vollsaftiges, glückseliges Sinnenleben jener Zeit entfaltet sich vor uns in dem bunten Blumenflor dieser Werke. Welch eine Einheit der fürstlich lebenden Menschen, für welche die Baumeister bauten und diese Maler die Wände schmückten, mit den Neigungen und Lebensansichten der Künstler!

An die Gartenloge mit den Fresken der Mythe Amors und der Psyche stösst eine andere, die nach dem Tiber zugewendete Seitenloge. Hier befindet sich das berühmte, unter dem Namen der Galathea be-

kannte Freskobild Rafaels. Neuere Forschungen haben sehr wahrscheinlich gemacht, dass die sogenannte Galathea vielmehr eine Amphitrite sei, und dass mit diesem Bilde Rafael einen neuen Cyklus habe beginnen wollen, in welchem er, gleichfalls dem Roman des Apulejus folgend, wie im vorigen Zimmer die himmlischen, so die tellurischen Begebenheiten der Fabel darzustellen beabsichtigte. Auf ihrem Muschelwagen stehend, von Delphinen gezogen, fährt die Göttin über die leise gekräuselte Meeresfläche dahin. Haar und Gewand flattern im Winde, dessen frischer Hauch ihr entgegenstreicht. Ein Amorette leitet, auf dem Wasser sich wiegend, das Gespann der Meeresungeheuer. In den Gruppen der Meerfrauen und der sie umschlingenden Tritonen ist die freudige Lust des elementarischen Lebens wundervoll ausgedrückt. Die Liebe ist der Pulsschlag, der auch hier in dem kühlenden Elemente alles zu feurigem Leben weckt. Denn die Göttin der Schönheit und Liebe ist es, die auf den Wellen dahinfährt. Freilich ist in der Farnesina das Wasser, namentlich im Vordergrunde, selbst für ein Freskobild etwas zu hart und trocken. Aber im Hintergrunde haben die dunkleren Partien weit mehr Naturwahrheit. Diese seine Galathea war es, von der Rafael an den Grafen Castiglione schrieb: „Da die Schönheiten unter den Frauen so selten sind, so bediene ich mich einer gewissen Idee in meiner Einbildung.“ — Indess, wer weiss, was hier spätere Uebermalung ist! Ich fand, dass die Fleischfarbe verschiedener Theile derselben Gestalt geradezu von verschiedener Hand sein musste. Wo am Knie der Göttin das dunkle Roth in ein helles, weissliches Violett übergeht, zeigt sich eine Feinheit der Naturbelauschung, die des Meisters würdig ist, der bei diesem Bilde, wie Vasari erzählt, das gut machen wollte, was seine Schüler in dem vorigen Saale ihm selbst und seinen Zeitgenossen nicht zu Danke gemacht hatten.

Wundervoll finde ich besonders auch das Grössenverhältniss in diesem wie in den übrigen Rafaelischen Bildern der Farnesina. Dass er in dem ersten Saale nur das Spiegelgewölbe schmückte, in diesem zweiten die Anlage so machte, dass die grossen Wandgemälde sämmtlich nicht über das Verhältniss von eingerahmten Oelbildern hinausgiengen, sicherte den Räumen selbst den Charakter des Behaglichen, in denen sich leicht und bequem weilen lässt.“ *)

*) *Stahr*, Ein Jahr in Italien. (2. Aufl. Oldenburg 1853.) II. Theil. S. 321.

Kehren wir aber zu den grossen Arbeiten zurück, welche Rafael im Auftrag Leo X. unternahm, so finden wir, dass er, neben der Fortführung der Stanzen, zu zwei weitern grossen Werken veranlasst ward. Das eine war die Ausmalung der Logen (Loggien) des Vaticans, die freilich durch Rafaels Schüler ausgeführt ward, zu der er aber dennoch die Compositionen lieferte. Dieselben stellten biblische Scenen des alten Testaments dar und „steht Rafael in den ersten dieser Scenen, denen der Schöpfungsgeschichte gegen Michel Angelos Deckengemälde der Sixtina zurück, so hat er dagegen in denjenigen Darstellungen, welche die Einfalt und Hohheit des Patriarchenlebens schildern, seine innere Eigenthümlichkeit wiederum auf die edelste und liebenswürdigste Weise zur Erscheinung gebracht.“*) Auch die decorativen Compositionen an Pfeilern und Wänden sind voll Geschmack und Anmuth und mit Recht rühmt Kugler bei ihnen den „schier unermesslichen Reichthum der Phantasie.“ —

Noch der ersten Regierungszeit Leos X. gehören die Rafaelischen Cartons zu den Tapeten an, welche für den Schmuck der sixtinischen Kapelle in Arras, dem altberühmten Hauptsitz flandrischer Teppichweberei, gefertigt wurden. Auch hier mögen Rafaels Schüler die umfassende Ausführung mit übernommen haben, die Compositionen — grösstentheils Darstellungen aus der Apostelgeschichte — waren das Werk des Meisters. Die Tapeten wurden erhalten, ebenso, bis auf drei, die Originalcartons, die sich im Schlosse Hamptoncourt in England befinden. Sie stellen „Petri Fischzug“, „die Uebergabe der Schlüssel“, „die Heilung des Lahmen durch Petrus“, „den Tod des Ananias“, „die Bestrafung des Elymas“, „Paulus und Barnabas von den Einwohnern zu Lystra angebetet“ und „die Predigt des Paulus zu Athen“ dar.

Es würde weit über alle Grenzen führen, sollte auch jener Bilder gedacht werden, die Rafaels Schüler nach seinen Entwürfen unternahmen. Dahin gehören die Malereien im Badezimmer des Cardinals Bibiena im vaticanischen Palast; ferner „die Hochzeit des Alexander mit der Roxane“ in der sogenannten Villa Rafaels und viele andre.

Bis zum Ausgang seines Lebens blieb Rafael selbst im Vatican beschäftigt. Der „Stanza della Segnatura“ und „Stanza d'Eliodoro“ folgte zuletzt die „Stanza dell Incendio“, mit Bildern zum Preise

*) *Kugler*, Kunstgeschichte. S. 761.

der päpstlichen Macht und der Regierung Leos X. Als vorzüglichstes, von Rafael selbst ausgeführtes Werk, gilt in diesem Zimmer die Darstellung des römischen Burgbrandes vom Jahre 877, unter der Regierung Leos IV. Durch das Gebet dieses Kirchenfürsten war der Ueberlieferung nach die entsetzliche Feuersbrunst aufgehalten worden, und diesen Moment wählte Rafael zu seiner gewaltigen Darstellung.

„Der Sturmwind, bei dem diese Feuersbrunst, der Erzählung zufolge, angenommen ist, erhöht das Fürchterliche des Ereignisses, das Schwierige menschlicher Rettung und das Bedeutende der göttlichen Hülfe durch den Papst, der im Hintergrunde auf der Loggia vor der Peterskirche zum Zeichen des Heils die Hand erhebt. Auf dem Vordergrunde, in der Mitte des Bildes, haben mehrere Frauen mit ihren Kindern sich in das Freie gerettet. Eine derselben, in nachlässiger Kleidung, mit aufgelöstem Haar, treibt mit ängstlicher Eile und Schrecken zwei nackte Kinder vor sich her: das eine weint, das andere, ein Mädchen, zittert vor Furcht und Kälte. Eine andere hebt flehend zum Papst die Hände empor, und eine dritte ermahnt ihr Kind, ihn ebenfalls um Hülfe anzurufen. Obgleich nur vom Rücken gesehen, zeigen doch diese beiden Figuren den sprechendsten Ausdruck; insbesondere aber ist die Einfalt, mit der das Kind knieend die Hände zum Bitten faltet, vortrefflich ausgedrückt. Die vierte, deren Kind in ihrem Schoose ruht, ist mit schreckvollem Staunen nach den Personen gewandt, die sich, vom Beschauer links, aus einem brennenden Hause retten. Eine junge Frau, noch innerhalb desselben, reicht, über die Mauer hinab, ihren Säugling einem Manne, vermuthlich dem Vater, zu, der sich zum Auffassen des Kindes auf den Fusszehen mit ausgestreckten Armen erhebt. Daneben lässt sich ein Jüngling von der Mauer des Gebäudes hinab. Ein anderer, von starkem Gliederbau, trägt aus demselben seinen alten Vater auf den Schultern. Neben ihm geht ein Knabe, und hinter ihm ein altes Weib, die einige aus dem Feuer gerettete Kleider tragen. Wenn der Künstler, wie sich vermuthen lässt, bei dieser Gruppe an die Beschreibung Virgils von der Flucht des Aeneas aus dem Trojanischen Brande dachte, so hat er diese Episode sehr glücklich und ohne dem Gegenstand fremdartig zu scheinen, hier anzuwenden gewusst.

Auf der andern Seite des Bildes, vom Beschauer rechts, sind einige Personen im Löschen begriffen. Eine Frau reicht einem Manne, der

auf der Treppe vor einem mit Säulen geschmückten Gebäude steht, ein volles Gefäss empor, und erhält von ihm ein leeres zurück. Sie scheint dabei zur Eile eine andere anzutreiben, die von den Stufen eines auf dem Bilde nicht sichtbaren Gebäudes herabkommt, um Wasser in zwei Gefässen herbeizuführen, von denen sie das eine in der Hand, und das andere auf dem Kopfe trägt. Die vom starken Winde bewegten Gewänder dieser beiden Figuren sind vortrefflich.

Im Hintergrunde sind auf dem durch Stufen erhöhten Platze der alten Peterskirche mehrere Personen versammelt, welche den Papst um Hülfe flehen. Die päpstliche Loggia ist die, welche unter Alexander IV. vollendet, und unter Paul V. zerstört ward. Hinter ihr erscheint die Vorderseite der alten Peters-Kirche. Das vorerwähnte Gebäude mit jonischen Säulen, vor dem sich die mit Löschen beschäftigten Personen befinden, ist, nach Bellori, ein Rest des alten Roms, der zu Rafaels Zeiten noch im heutigen Rione del Borgo stand. Auf der anderen Seite des Bildes, vom Beschauer links, sieht man die noch auf dem Campo Vaccino vorhandenen drei korinthischen Säulen von dem sogenannten Tempel des Jupiter Stator.“*) Die übrigen, nicht von Rafael selbst ausgeführten — Gemälde dieses Zimmers stellen „den Schwur Leos III. vor Karl dem Grossen“, „die Kaiserkrönung Karls des Grossen“ und „die Besiegung der Sarazenen bei Ostia durch Papst Leo IV.“ dar. Ueberall sind die früheren Päpste durch das Bildniss des regierenden Leo X. repräsentirt.

Die letzte grosse Arbeit, welche Rafael für den päpstlichen Palast unternahm, war der Entwurf zu der nach seinem Tode von Giulio Romano ausgeführten „Constantinschlacht“. Die Erfindung und Composition dieses gewaltigen Bildes gehört Rafael allein an und muss als seine letzte Meisterschöpfung betrachtet werden, die allen Jahrhunderten die Höhe bezeichnet, bis zu welcher sich der eben scheidende Künstler erhoben hatte. Das Gemälde befindet sich in dem grossen Saale, welcher zu den päpstlichen Zimmern des Vaticans führt, und der Saal trägt seinen rühmlichen Namen (Sala di Constantino) von dem Bilde.

„Die Schlacht Constantins mit dem Maxentius, bei der Milvischen Brücke bei Rom, ist nicht allein unter den Gemälden dieses Saals das vorzüglichste, sondern überhaupt eine der bewundrungswürdigsten Com-

*) *Platner* und *Bunsen*, Beschreibung der Stadt Rom. II. Theil. S. 362.

positionen Rafaels, und unter den Darstellungen kriegerischer Begebenheiten ein einziges Werk.*) Seine Vortrefflichkeit kann anschaulicher werden durch Vergleichung mit den Schlachtengemälden von Le Brun und anderen späteren Künstlern, die zwar reich an Stellungen und Gruppen, aber arm an Ideen sind, und des tiefen Ausdrucks der Seele und der Motive entbehren, wodurch Gegenstände dieser Art den Charakter des Tragischen erhalten, welches neuere, vornehmlich französische Maler, durch das Grässliche zu erreichen wähnen. Der gewählte Moment ist die Entscheidung des Sieges, welcher mit Constantins Herrschaft die des Christenthums begründete. Die Besiegten sind zum Ufer der Tiber hingedrängt. Hier erscheint der Kaiser, an der Spitze seines Heeres. Sein Ross, im stolzen Gefühle den Sieger zu tragen, schreitet über niedergeworfene Feinde. Ihm folgen die Träger der Fahnen, auf denen sich das triumphirende Kreuz erhebt, und die zur Schlacht und zum Siege blasenden Trompeter. Engel schweben über ihm, zum Zeichen des göttlichen Beistandes. Zwei Reiter kommen ihm entgegengesprengt mit Häuptern erschlagener Feinde. Ein Dritter zeigt ihm den mit dem Pferde in den Strom gefallenen Maxentius, gegen den er den Speer erhebt, während derselbe im Ausdruck der Verzweiflung eines Tyrannen und Bösewichts, mit den Fluthen des Wassers ringt, und die letzten vergeblichen Kräfte, dem Untergange zu entgehen zeigt. Am Ufer wehrt sich ein Reiter des besiegten Heeres in nachtheiliger Lage, auf seinem durch eine tiefe Wunde niedergesunkenen Pferde, mit äusserster Hartnäckigkeit gegen einen das Schwert auf ihn zückenden Krieger. Sonst ist hier nur Flucht und Niederlage. Im Fluss sind zwei mit Flüchtigen angefüllte Fahrzeuge. Das eine beginnt unter der Last der Menschen zu sinken, die bei dieser sie bedrohenden Gefahr auch den Pfeilen der am Ufer stehenden Bogenschützen ausgesetzt sind, gegen die sie sich mit ihren Schilden bedecken. Auf dem anderen wehrt, um es vor dem Sinken zu bewahren, ein Krieger zwei schwimmende Gefährten ab, die es ersteigen wollen. Im Hintergrunde zieht ein Theil des siegenden Heeres über die Milvische Brücke nach Rom.

Auf der anderen Seite des Bildes, vom Beschauer links, erscheint noch im Schlachtgewühl der Kampf um Leben und Tod. Hier fällt ein

---

*) *Platner* und *Bunsen*, Beschreibung der Stadt Rom. II. Theil. S. 368.

Krieger des Fussvolkes in die Zügel des gegen ihn ansprengenden Reiters. Ein anderer, niedergedrückt von seinem Gegner auf ein gesunkenes Pferd, sucht, auf ihn sein Schwert zückend, den Todesstreich zu entfernen, den er ihm zu geben begriffen ist. Ein dritter wird beim Herabfallen vom Pferde, an dessen Mähne er sich zu halten strebt, von einem feindlichen Reiter mit dem Speer durchbohrt. Am Ende des Bildes erhebt ein alter Krieger einen todten Jüngling, der eine Fahne trug, wehmuthsvoll vom Schlachtfelde; eine vortreffliche und mit Recht bewunderte Gruppe. Vielleicht ist in ihr Vater und Sohn vorgestellt, die in dieser unter Mitbürgern erfolgten Schlacht das Verhängniss zwang, sich in feindlichen Heeren entgegenzustehen; und nach dieser Ansicht würde diese Episode auf die Bewaffnung der nächsten Verwandten gegen einander, die traurigsten Ereignisse der bürgerlichen Kriege deuten. Die Ferne zeigt die Gegend bei der Milvischen Brücke, dem heutigen Ponte Molle.

Dieses Gemälde misst in der Länge 50 und in der Höhe 22 Palm. Die Ausführung von Giulio Romano ist der Erfindung würdig. Die Zeichnung ist durch Richtigkeit und Bestimmtheit nicht minder ausgezeichnet, als durch den Ausdruck der Seele und des Lebens in den menschlichen Figuren und den Pferden. Das römische Costüm in Kleidung und Waffen ist genau beobachtet, aber nicht sclavisch von antiken Denkmälern entnommen, sondern malerisch, mit Geschmack und Phantasie behandelt. Die Farbe, die in das Graue und Kalte fällt, verdient weniger Lob; destomehr hingegen die meisterhafte Behandlung des Pinsels, durch welche die sorgfältigste Ausführung leicht und ohne Mühe hervorgebracht scheint. Giulio Romano hat in Rafaels Composition weder Figuren verändert, noch welche von seiner Erfindung hinzugesetzt, hingegen aber mehrere weggelassen.“

Neben dem Entwurf zur Constantinschlacht hatte Rafael im Anfang des Jahres 1520 ein letztes Staffleibild, ein Altarblatt, die Verklärung Christi darstellend, das unter dem Namen der „Transfiguration“ in der vaticanischen Gallerie befindlich ist, begonnen. Auf demselben schwebt Christus — zu seiner Seite Moses und Elias — mit erhobnem Antlitz gegen den Himmel. Auf dem Berge Tabor liegen, vom himmlischen Glanz geblendet, die zu Zeugen erwählten drei Jünger, Petrus, Jacobus und Johannes; im untern Theile des Bildes findet sich jene merkwürdige und viel angefochtene Gruppe, in welcher ein Vater mit seinen Freunden einen vom bösen Geist

besessenen Knaben herbeibringt, für den er vergeblich Hülfe von den Jüngern begehrt, die nach dem im Glanze aufwärts schwebenden Christus deuten.

Das Bild der „Verklärung Christi" stand noch auf Rafaels Stafflei, als der herrliche Meister vom plötzlichen Tode ereilt wurde. Vermuthlich hatte er seine, durch die rastlosen Anstrengungen und Aufreibungen der letzten Jahre bereits geschwächte Natur, bei den Ausgrabungen und Untersuchungen in den Trümmern des alten Rom allzusehr ausgesetzt. In den letzten Märztagen des Jahres 1520 befiel ihn ein heftiges Fieber. Es wurde bald zu allgemeiner Bestürzung in Rom bekannt, dass die Krankheit Rafaels — die fünfzehn Tage währte — tödtlich sei. Ihm selbst blieb sein nahes Ende nicht verborgen und mit Gelassenheit und besonnener Ruhe traf er seine letzten irdischen Verfügungen. Der Anfordrung der Kirche zu genügen, sandte er seine Geliebte aus dem Hause, nachdem er reich für sie gesorgt hatte; vermachte seinen Verwandten seinen Geld-Besitz und seinen Schülern, vor allem Giulio Romano und Francesco Penni alles künstlerische Eigenthum und entschlief im sechsunddreissigsten Jahre seines Alters, am 6. April (seinem Geburtstage) 1520. Ganz Rom trauerte um ihn, selbst der leichtfertige Leo X. war tief ergriffen. Um seinen Katafalk drängten sich Tausende, die ihn gekannt und sahen neben seinem verblichenen Haupt das glanzvolle Bild der Transfiguration strahlen. Die schmerzlichste Bewegung durchbebte die ewige Stadt am Tage seiner Bestattung, die Leiche wurde unter ehrenvollstem Geleit einer besondern Gruft im Pantheon übergeben. Ganz Italien klagte über Rafaels Tod, und selbst im fernen Deutschland ward mindestens Meister Albrecht Dürer, der mit dem einzigen Künstler im Verkehr gestanden, von seinem frühen Abscheiden schmerzlich betroffen. Mit edlen, tief empfundnen Worten gedenkt Vasari des Verlustes, den die Kunst durch ihn erlitten und schliesst mit dem Ausspruch:*)

„Ausser der Wohlthat, welche er der Kunst als ihr wahrster Freund erwies, lehrte er uns durch sein Leben, wie man im Umgang mit den Grossen der Welt, wie mit Menschen mittleren Standes, und wie mit ganz geringen Leuten sich betragen müsse; auch halte ich unter seinen seltenen Gaben eine so wunderbar, dass sie mich in Staunen versetzt, die nämlich,

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. III. Theil. I. Abth. S. 250.

dass der Himmel ihm Kraft verlieh, in unserem Kreise zu erwecken, was wider die Natur der Maler streitet; denn alle, nicht nur die geringen, sondern auch die, welche den Anspruch machten gross zu sein (wie die Kunst deren unzählige hervorbringt), waren einig, sobald sie in Gesellschaft Rafaels arbeiteten; jede üble Laune schwand, wenn sie ihn sahen, jeder niedrige, gemeine Gedanke war aus ihrer Seele verscheucht. Eine solche Uebereinstimmung herrschte zu keiner Zeit als in der seinigen; dies kam daher, dass sie durch seine Freundlichkeit, durch seine Kunst, und mehr noch durch die Macht seiner schönen Natur sich überwunden fühlten, welche so anmuthsvoll und liebreich war, dass nicht nur die Menschen, sondern selbst Thiere ihn ehrten. Man sagt, wenn irgend ein Maler, den er kannte oder auch nicht kannte, eine Zeichnung von ihm begehrte, habe er seine Arbeit liegen lassen, um jenem Hülfe zu leisten; er hielt stets eine Menge Künstler in Arbeit, half ihnen und belehrte sie mit einer Liebe, wie sie nicht Künstlern, sondern eigenen Kindern erwiesen wird. Hierdurch kam es, dass er nie von seinem Hause nach Hofe gieng, ohne von wohl funfzig guten Malern umgeben zu sein, die ihn durch ihr Geleite ehren wollten; kurz er lebte wie ein Fürst und nicht wie ein Künstler. — Wohl konntest du, o Kunst der Malerei, dich damals glücklich preisen, denn dir gehörte ein Meister an, dessen Trefflichkeit und Sitten dich zum Himmel erhoben. Gesegnet konntest du dich nennen, seit das Vorbild eines solchen Mannes deine Schüler gelehrt hat, wie man leben müsse und was es werth sei, Kunst und Tugend zu vereinen. In Rafael verbunden, besiegten sie die Macht Julius II. und erweckten die Grossmuth Leos X., denn beide Fürsten mit der höchsten Würde bekleidet, erwählten ihn zum Freund, und übten gegen ihn eine Freigebigkeit und Gnade, welche ihm Mittel darbot, sich selbst und der Kunst grosse Ehre zu erwerben. — Glückselig auch nennen kann man die, welche in seinem Dienste unter ihm arbeiteten, denn alle, die ihm nachstrebten, gelangten zu ehrenvollem Ziel; wer in der Kunst sich nach ihm bildet, wird von der Welt geehrt, und wer in Sitten ihm zu gleichen sucht, wird im Himmel belohnt.“

Die italienischen Künstler des sechszehnten Jahrhunderts.

Das Auftreten der drei grossen Meister, die höchste und herrlichste Blüthe der italienischen Malerei im Beginn des sechszehnten Jahrhunderts, konnte natürlich nicht ohne Nachwirkungen nach den verschiedensten Seiten bleiben. Zahlreiche Schüler hatten Lionardo da Vinci in Mailand, Rafael in Rom umgeben, ebensowenig fehlte es an jüngeren Genossen, die von Michel Angelos Grösse ergriffen und begeistert, diesem nachzuahmen strebten. Den direkten Zöglingen gesellte sich eine Anzahl gleichzeitig lebender Künstler hinzu, die dem Einfluss der grossen Meistertrias nicht zu widerstehen vermochten. Wenige besassen Selbständigkeit genug, um von Rafael und Michel Angelo gleichzeitig lernen zu können, wenige andre fühlten sich befähigt, einen eignen Weg selbst nach dem Erscheinen der Unübertrefflichen einzuschlagen. Ebenso war aber die Zahl derer nicht allzugross, welche, besonders in der Schule Rafaels, auch etwas vom Sinn und der Innerlichkeit des Meisters empfangen hatten. Wie es immer mit den gewaltigsten und grössten Erscheinungen zu gehen pflegt: die Nachfolge wandelte sich zur äusserlichen Nachahmung und dicht auf die unsterblichen Leistungen folgte eine gewisse Ermattung. Doch ist das keineswegs so anzusehen, dass ein eigentlicher Verfall der Kunst neben den grossen Meistern hergegangen sei. Wenn im sechszehnten Jahrhundert verhältnissmässig wenig italienische Künstlererscheinungen ein erhöhtes und eignes Interesse in Anspruch nehmen, so hängt dies wesentlich mit der voraufgegangnen und gleichzeitigen herrlichsten Periode der Kunst zusammen. Es fühlt sich dies selbst in biographischer Beziehung. Nach dem Leben eines Lionardo, Michel Angelo und Rafael, nach dem Ueber-

blick ihrer Leistungen, ist es schwer und beinahe unmöglich, wesentliches Interesse für Malergestalten und Malerleistungen zu erwecken, die noch so liebenswürdig, noch so tüchtig und gross, doch von dem Lichte der unsterblichen Drei immer wieder überstrahlt, wenn auch keineswegs in den völligen Schatten gestellt werden.

Bei allem, was gegen die Künstler der Nachrafaelischen Zeit gesagt und eingewendet worden ist, hat man vielfach die durchaus und ungünstig veränderten Verhältnisse vergessen. Wir sahen bisher die Maler Italiens auf Schauplätzen, die an sich schon anziehend, in Stellungen, welche der höchsten Entwicklung der künstlerischen Kraft selten günstig waren.

Das florentinische Volks- und Staatsleben des fünfzehnten Jahrhunderts, das päpstliche Rom unter Julius II. und selbst unter Leo X. — welche Stätten für die freiste und grösste Entwicklung, welcher Boden für die selbständigste Entfaltung alles Strebens, aller Eigenthümlichkeit! Und die ganze Cultur Italiens im Beginn des sechszehnten Jahrhunderts war der ungehemmtesten Geltendmachung jeder Persönlichkeit, jeder Begabung überaus dienlich. Noch bevor die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts erreicht war, hatten sich alle diese Verhältnisse gewendet. Florenz war untergegangen, die ehedem so eigenartige und einzige Herrschaft des Hauses der Medicäer hatte einem Fürstenthum und einer Hofhaltung gewöhnlichen Schlages Platz gemacht. In Rom überwog mit jedem Tage mehr das ängstlich kirchliche Interesse. Eine in Bekämpfung der deutschen Reformation neuerwachte katholische Reaction, die künstliche Begeistrung, welche durch sie angefacht wurde, die ängstliche Ueberwachung der Gesinnungen und Meinungen, die in ihrem Gefolge kam, waren der Kunst ebenso ungünstig, als die Veränderungen in Folge politischer Ereignisse. Italien stand nach der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts zur Hälfte direkt unter spanischer Herrschaft, und spanische Einflüsse machten sich in seiner übrigen Hälfte nur allzusehr geltend. Der völlig veränderte Ton an den kleinen Höfen Mittel- und Norditaliens war nicht die einzige schlimme Folge spanischer Einwirkungen. Alles dies würde die italienischen Künster des sechszehnten Jahrhunderts gedrückt und gehemmt haben, auch wenn es mit ihrer Kunst und der eigenen Auffassung derselben durchaus wohl bestellt gewesen wäre. Doch erscheint es ganz natürlich, dass dies überall nicht der Fall war. Denn vor allen Dingen hätten jetzt die Künstler einer frischen Begeistrung bedurft. In

technischer Beziehung hatten die grossen Meister das Höchste und Aeusserste erreicht. Viele unter ihren Schülern waren frühzeitig zu einer gewissen gefahrdrohenddn Virtuosität gelangt. Treffend erinnert Guhl, dass mit der Meisterschaft in der Technik die Gefahr des Missbrauchs dem Künstler allzuleicht nahe tritt und dass zur Behauptung der eben erreichten Kunsthöhe „ein harmonisches Zusammenwirken der verschiednen Thätigkeiten des Geistes und Gemüths, das nur schwer zu bewahren ist," unabweisbar nothwendig bleibt.*) Da nun diese Harmonie nur in wenigen Künstlerseelen vorhanden war, so trat das unläugbare Sinken der Kunst ein, welches von so vielen der Schüler Rafaels und Michel Angelos eher gefördert, als aufgehalten wurde.

Dennoch gilt dies alles nur im Hinblick auf die grosse Zahl der Künstler. Noch gehören eben dieser Periode einige Maler an, deren Leistungen zu den glänzendsten der Kunst überhaupt gerechnet werden müssen.

Einiger Schüler Lionardo da Vincis, des ältesten der grossen Meister, wurde bereits bei Gelegenheit seines Lebens gedacht. Unter den norditalienischen geniesst *Bernardo Luini* eines hohen Rufes. Seine anmuthvollen, in lieblichen Farben blühenden Bilder, welche nicht allzuhäufig sind, wurden früher oft dem da Vinci selbst zugeschrieben, was schon allein für ihren Werth spricht. — Wenn auch nicht direkt Lionardos Schüler, so doch von seinem Genius ergriffen und seinem Pfade folgend, sind aber drei der bedeutendsten Maler, die im sechszehnten Jahrhundert überhaupt zu nennen sind. Die beiden ersten, *Fra Bartolommeo* (1469—1517) und *Andrea del Sarto* (1488—1530), erscheinen zugleich als die letzten Vertreter des grossen florentinischen Kunstlebens, welches in fast ununterbrochner Folge seit mehreren Jahrhunderten den künstlerischen Mittelpunkt Italiens abgegeben hatte. Der dritte Meister, den die Kunstgeschichte als einen direkten Nachfolger da Vincis bezeichnet und ihm gleichwohl eine hohe, selbständige Bedeutung zugesteht, ist *Gianantonio Razzi*, genannt *il Soddoma* (1480—1549), gebürtig aus dem Mailändischen.

Von Michel Angelos Schülern und Nachfolgern gilt als der bedeutendste, der Venezianer *Fra Sebastiano del Piombo* (1485—1547), welcher mehrfach Staffeibilder nach Entwürfen des Michel Angelo ausführte. — *Daniels von Volterra* (1509—1566), ist im Leben Michel Angelos gedacht

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. II. Theil. Einleitung. S. XIII.

worden. Als ein Schüler und begeisterter Nachahmer des grossen Meisters will ferner *Giorgio Vasari* (1512—1594), angesehen sein, durch sein „Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister", ein unschätzbarer Kunstschriftsteller, als Maler jedoch zu denen gehörig, welche durch äusserliche Nachahmung und leichtsinnige Ueberproduction den Charakter dieser Kunstperiode am schlimmsten gefährden. —

Unter den Schülern Rafaels war sein Liebling, der Erbe mancher grossen Entwürfe, *Giulio Pippi*, besser unter dem Namen *Giulio Romano* (1492—1546) bekannt. Dieser Künstler bezeichnet in seinen eigenen Leistungen gewissermaassen den Wendepunkt der nachrafaelischen Kunst. Denn so sehr er sich auch den Styl des geliebten Meisters angeeignet hatte, so vermochte er sich unmöglich dessen tiefinnerliches, durchaus anmuthig edles Wesen zu verleihen, und sonach ward eine gewisse Aeusserlichkeit von allen seinen Arbeiten untrennbar, die in spätern Jahren selbst als Rohheit bezeichnet werden darf. — Wenn nicht der bedeutendste, so doch „der edelsten und selbständigsten Nachfolger einer"*) war *Bartolomeo Ramenghi*, genannt *Bagnacavallo* (1484—1542).

Endlich gehört dieser Zeit des sechszehnten Jahrhunderts ein Künstler und Meister an, der in mehr als einem Sinne das Recht hat, vor allen den Genannten und beinahe neben den grössten Namen der Kunst als ebenbürtig zu stehen. *Antonio Allegri* genannt *Coreggio* (1494—1534), als Maler von höchster Eigenthümlichkeit und freister Selbständigkeit, darf der Schule keines Meisters hinzugerechnet werden, bildete vielmehr selbst eine Schule und hatte nicht unbedeutende Nachfolger. Abgesehen von den Venetianern dieser Periode, deren später zu gedenken sein wird, ist er unter den namhaften italienischen Meistern des sechszehnten Jahrhunderts der einzige, welcher in keiner direkten Weise von Lionardo und noch viel weniger von Rafael und Michel Angelo abhängig ist. Die Begeistrung mehr als eines Kunsthistorikers hat ihn, wie gesagt, den grössten Namen der Malerei beigesellt. —

Wir gedenken im Einzelnen des Lebens und Wirkens derjenigen der genannten Künstler, über die hinlängliche Nachrichten vorhanden und welche jedenfalls auch die hervorragendsten und wichtigsten sind. Mit dem Leben *Fra Bartolommeos* und *Andrea del Sartos* werfen wir die

*) *Kugler*, Kunstgeschichte. S. 766.

letzten Blicke auf das künstlerische Florenz, mit demjenigen *Soddomas* auf Siena. Die Biographieen *Giulio Romanos* und *Coreggios* schliessen die Künstlerbilder aus diesem Zeitraum.

Fra Bartolommeo.

1469—1517.

Eine eigenthümliche Zwischenstellung in der Geschichte der Malerei, nimmt der Fra Bartolommeo genannte Meister ein, der auch als Mensch eine seltene, nicht wiederkehrende Erscheinung ist. Die Anfänge von Fra Bartolommeos Leben und Kunst führen uns noch in das fünfzehnte Jahrhundert, in das Florenz Lorenzo des Erlauchten zurück und der 1469 zu Sevignano bei Florenz geborne Meister war in frühester Jugend noch ein Schüler Cosimo Rossellis. Er scheint anfänglich nicht begütert gewesen zu sein, wohnte bei Verwandten am Thor von St. Pier Gattolini und wurde auf gut florentinisch Baccio della Porta geheissen. Als guter Künstler und trefflicher Gesell, von besondrer Hinneigung zu einem sehr geregelten Lebenswandel, fehlte es ihm ebensowenig an Freunden und Gönnern, als an Aufträgen. Sein Auge erkannte, dass Lionardo da Vinci einen andern Weg wandelte, als Meister Rosselli, und so trennte er sich von diesem, und begann sich mit Eifer nach den Zeichnungen und Arbeiten Lionardo da Vincis zu bilden, deren indessen in jener Zeit nicht allzuviele in Florenz gewesen sein können. So scheint er denn auch eine ganze Reihe von Jugendarbeiten, von Madonnenbildern und kleinen Freskogemälden ausgeführt zu haben, ohne zu eigentlicher Vollkommenheit gediehen zu sein. Im Miniaturbilde leistete Baccio indessen schon in seiner Jugend Vorzügliches, wie zwei kleine Oelgemälde „die Geburt und Beschneidung Christi" in der florentinischen Gallerie der Ufficien beweisen. Ehe aber das Talent des jungen Künstlers zur herrlichsten Entfaltung reifen konnte, trat eine Periode in seinem Leben ein, welche seine Kunstbestrebungen überhaupt in Frage stellte und für sein ganzes spätres Sein eine entscheidende Wendung herbeiführte.

Zur Zeit, als die Wirren im florentinischen Staat begannen, deren im Leben Michel Angelos gedacht worden ist, also um die Mitte der neunziger Jahre, befand sich der junge Maler im besten Wohlstand. Er genoss eines stets wachsenden Rufes, „ein ruhiges Leben und Güter", waren ihm zu Theil geworden*) und eben damals erhielt er auch das, wornach der Sinn jedes florentinischen Künstlers stand: einen grossen Auftrag, der ihm dauerndes Gedächtniss stiften konnte. Er fieng an in einer Begräbnisscapelle des Hospitals Santa Maria Nuova „ein jüngstes Gericht" in Fresken darzustellen, eine Arbeit, die nach den wenig erhaltnen Resten gewiss vorzüglich ausgefallen sein würde, wäre Baccio della Porta überhaupt zu ihrer Vollendung gelangt.

Aber eben damals ergriffen ihn, gleich Tausenden seiner Landsleute und vielen seiner Kunstgenossen, die Feuerpredigten Savonarolas. Wir haben einen Maasstab dafür, was der wunderbare Mann vermochte, wenn er mit seinen Worten einen zur Kunst von der Natur hingewiesnen und bis dahin seinen Kunststrebungen mit Eifer folgenden Jüngling, von aller Arbeit hinweg, in die Erregungen seines politisch religiösen-Fanatismus hineinriss. Baccio trat vollständig den „Piagnonen" den unbedingten Anhängern des Busspredigers bei. Er fühlte Gewissensbisse über seine Kunstleistungen und bei dem berühmten heiligen Carneval des Jahres 1496 verbrannte er seine Studien und Bilder. Mochte malen, wer noch den Muth und Drang in sich fühlte, Baccio della Porta fand sich unter den „Klagebrüdern", die in Sack und Asche für wirkliche und vermeinte Sünden Reu und Leid trugen. Nur zu einem Werke ergriff er den Pinsel in diesen Tagen: er malte das Portrait des schwärmerisch verehrten Savonarola, das er nachmals in der Form eines Petrus Martyr wiederholte. —

Auch als Savonarolas Stern zu erbleichen begann, seine Gegner das Haupt trotziger erhoben, finden wir Baccio unter seinen getreulich ausharrenden Verehrern. Im Frühjahr des Jahres 1498 vereinigte sich alles: der Bann des Papstes, der Zorn der florentinischen Obrigkeiten, die Erbittrung der Gegner, um den Prior von San Marco zu vernichten. Es kamen jene bösen Tage, in denen Savonarola von der Kanzel seinen Untergang verkündigte und jene schauerlichen Aprilnächte, in denen man die Katastrophe erwartete und Hunderte von bewaffneten Anhängern des

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. III. Theil. I. Abtheilung. S. 112.

Reformators sich um das Kloster San Marco schaarten, um ihn zu beschützen. Baccio, der Maler, hatte gleichfalls zum Schwert gegriffen. Aber seine weiche, nicht eben heldenhafte Natur, wurde von dem, was er sah, erlebte und befürchten musste, aufs Tiefste erschüttert. Angesichts der Todten und Verwundeten dieses ungleichen Kampfes, that er das Gelübde, wenn er aus dieser schweren Bedrängniss erlöst werde, der Welt zu entsagen und in den Orden des heiligen Domenicus einzutreten. Die Gefahr ging wenigstens für ihn zu Ende — wenn auch Savonarola derselben unterlag. Der Feuertod des Verehrten, im Mai 1498, verfehlte nicht, einen noch tieferen Eindruck auf Baccio zu machen, als die bestandnen Schrecken. Weltfremd und kunstfremd, wie er sich fühlte, vermochte ihn kein Zureden besorgter und wohlwollender Freunde von seinem Entschluss abzubringen. Wahrscheinlich hatte er im Kloster San Domenico zu Prato, wohin er sich begab, erst eine Novizenzeit zu bestehen, seine wirkliche Einkleidung erfolgte am 26. Juli 1500 „zu grossem Missvergnügen seiner Freunde, denen es sehr nahe angieng, dass sie ihn verloren hatten, um so mehr, als sie hörten er sei Willens, sich nicht mehr mit der Malerei zu beschäftigen.“*)

So lange Fra Bartolommeo, wie er nun mit seinem Klosternamen hiess, sich in der Zelle von Prato befand, scheint er seinem Entschluss, den Pinsel nicht wieder zu ergreifen, getreu geblieben zu sein. Nach einiger Zeit jedoch wurde er in das Kloster San Marco versetzt, dasselbe Kloster allerdings, wo Savonarola gepredigt, aber auch dasselbe, in dem einst Fiesole gelebt und gemalt hatte, in dem Hallen und Zellen von den seligen Gestalten des Engelbruders erfüllt waren. Doch machte auch dies zuvörderst keinen Eindruck auf den Bartolommeo. Er lebte mehrere Jahre hindurch nur religiösen Uebungen und den sonstigen Pflichten eines getreuen Ordensbruders, man sieht, dass es ihm mit seiner Entsagung völliger Ernst gewesen. Es bedurfte des vereinten Drängens des Priors und der zufälligen äussern Veranlassung, dass ein Edelmann Bernardo del Bianco ein Andachtsbild mit der Figur des heiligen Bernhard begehrte, ihn um das Jahr 1504 zu bestimmen, sich seiner Kunst wieder zu erinnern. Er begann das begehrte Bild des heiligen Bernhard, dem die Madonna erscheint, zu malen, ein Werk welches von Vasari als ausser-

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. III. Theil. I. Abth. S. 115.

ordentlich gerühmt, zwar (in der Akademie zu Florenz) erhalten, aber durch ungeschickte Restauration verdorben worden ist. Diesem Gemälde folgten in längern und kürzern Zwischenräumen eine ganze Reihe von Andachtsbildern. „Dies war seine eigentliche Sphäre und hierin steht Fra Bartolommeo den grössten und edelsten Meistern ebenbürtig da. Seine Gestalten sind voll tiefer Empfindung, und dabei frei bewegt, grossartig gewandet und zu reifer Schönheit durchgebildet. Was seinen Bildern eine besondre Feierlichkeit des Eindrucks giebt, ist der herrliche Aufbau. Im Colorit hat er den weichen Schmelz, welchen Lionardo den Umrissen gab, noch weiter ausgebildet und in seinen besten Werken eine seltne Kraft und Tiefe mit blühender Frische der Farben verbunden.“*)

Es waren wesentlich Einflüsse Lionardo da Vincis, von Fra Bartolommeo in seiner tiefinnerlichen Weise aufgenommen und durchgebildet, unter denen die Werke des letzten künstlerischen Mönches — wie wir ihn gerne nennen möchten — entstanden. Michel Angelos grossartige Leistungen lagen ihm damals ferner, dafür aber trat er in eine eigenthümliche, gegenseitig fördernde Berührung mit Rafael, der im Jahr 1504, also ungefähr zur selben Zeit, wo Fra Bartolommeo wieder zu malen begann, von Perugia nach Florenz übergesiedelt war. „Rafael, der ausgezeichnete Kenntnisse in der Perspective erworben hatte, theilte sie dem Fra Bartolommeo mit, und dieser dagegen unterwies ihn in seiner grossartigen Anordnung der Gewänder, seinem breiteren Auftrag der Farben und in seiner schönen Behandlungsweise der Carnation.“**) Jedenfalls befand sich Rafael damals in der Lage, von dem Mönche viel lernen zu können. Beide hatten persönliches Gefallen aneinander, und es ist einer der anmuthigsten Züge im Leben Rafaels, dass er während seiner florentinischen Jahre, wo ihm das volle schöne Leben frei zu Gebote stand, dennoch beinahe täglich die Zelle von San Marco und ihren künstlerischen Bewohner aufsuchte. Ja wer mag entscheiden, ob es nicht wesentlich die Erscheinung des herrlichen Jünglings war, die den Fra Bartolommeo endlich seine trüben Erinnrungen vergessen und sich mit neuem ungetheiltem Eifer der Kunst widmen liess.

In den Jahren dieses Verkehrs mit Rafael entstand zunächst ein grosses (jetzt im Louvre zu Paris befindliches) Bild der „thronenden Ma-

*) *Lübke*, Grundriss der Kunstgeschichte. S. 561.

**) *J. D. Passavant*, Rafael von Urbino. I. Theil. S. 124.

donna". Auf demselben vermählt sich die heilige Katharina dem Jesusknaben, umgeben ist die Darstellung von den Bildern des heiligen Petrus, Bartolomäus, Vincentius, Franciscus und Domenicus. Dies Werk wurde einige Monate hindurch im Marcuskloster von den Florentinern bewundert, alsdann dem König von Frankreich zum Geschenk gemacht. Für eine grosse Anzahl von florentinischen und auswärtigen Kirchen und Klöstern entwarf und führte Fra Bartolommeo Altarbilder aus. Dieselben haben wir in unsrer Zeit zum grössten Theil nicht mehr an den Orten zu suchen, für die sie ursprünglich bestimmt waren und an welchen noch Vasari einen Theil derselben erblickt zu haben scheint. Ausserhalb Florenz findet sich noch eine zweite Darstellung der „Madonna mit Heiligen" vom Jahr 1515 in der Gallerie des Louvre. Im Dome zu Lucca ist das Altarbild „Madonna mit Heiligen und musicirenden Engeln" eine (im Jahre 1509) vollendete Arbeit Fra Bartolommeos. In Florenz bewahrt die Gallerie der Ufficien ein begonnenes, nur in brauner Untermalung vorhandenes Bild, das die „Madonna mit dem Christuskinde und die heilige Anna mit dem kleinen Johannes" darstellt. Drei der berühmtesten Werke Fra Bartolommeos endlich finden sich in der Gallerie Pitti: „Der Erlöser, mit den Evangelisten, zu seinen Füssen zwei Kinder mit der Weltkugel", das grosse Bild des „heiligen Marcus", mit dem Fra Bartolommeo dem Vorwurf einer „kleinen Manier" zu entgehen gedachte und endlich die „Kreuzabnahme Christi, mit den Gestalten des Heilands, der Madonna, des heiligen Johannes und der Magdalena". Letztres Bild in seinem tiefen und ergreifenden Ausdruck des Schmerzes ist von Vielen als das Meisterwerk unsres Künstlers angesehen und verdient diese Bezeichnung eher, als der „heilige Marcus", in dem sich der einzige Versuch einer Annäherung zu Michel Angelo zeigt, welcher einer Natur wie Fra Bartolommeos fremd sein musste.

Alle diese Werke entstanden nach einem kurzen Aufenthalte in Rom. Zur Zeit als sein Freund Rafael dort die Höhe seiner Kunst und seines Lebens erreichte, fühlte auch der stille, in seiner Zelle malende oder sich an Musik und Gesang vergnügende Ordensbruder einen geheimen Zug nach dem erschlossnen neuen Eldorado der Kunst. Mit Bewilligung seines Priors gieng er nach der ewigen Stadt, liess sich hier — ganz wie dereinst der Fra Angelico — in ein Kloster seines Ordens aufnehmen und suchte in der römischen Kunstwelt heimisch zu werden. Dies wollte ihm

indessen in keiner Weise gelingen. „Die übergrosse Menge der verschiedenen alten und neuern Werke erschreckten ihn, und die Kunst und Trefflichkeit, welche er zu besitzen glaubte, erschienen ihm sehr geringe, deshalb beschloss er von dannen zu gehen.“*) In diesem schlichten Bericht Vasaris spiegelt sich die Begebenheit treu ab, der Glanz, die Pracht von Rom überwältigten den seither in der Einsamkeit verweilenden Ordensbruder, die Höhe, welche Rafael, der vor wenig Jahren noch von ihm lernen konnte, indessen erreicht hatte, erschien ihm schwindelnd steil, und obwohl er noch nicht alt war, so erkannte er mit Sicherheit, dass er sich in Rom keinen Platz gewinnen könne. Er hatte zwei Bilder des heiligen Paulus und Petrus begonnen und fühlte sich unter diesen Eindrücken nicht im Stande sie zu vollenden. Mit seiner steten Freundlichkeit, die er dem ehemaligen Lehrer und dem Freunde gegenüber doppelt gern übte, übernahm Rafael die schliessliche Ausführung dieser Arbeiten, während Fra Bartolommeo schon wieder im Kloster von San Marco sass und zu den Werken schritt, deren einige wir vorher aufgezählt haben.

Die römische Reise war das letzte bedeutende äussre Ereigniss im Leben des Künstlermönches. Fortan hielt er sich wesentlich in seiner Werkstatt und im Kreise seiner Ordensbrüder. In der ersten kam er zur sinnreichen Erfindung des Mannequin, jener Gliederpuppe, die heutzutage in jeder Künstlerwerkstatt unentbehrlich geworden ist. Die letzten Reisen Bartolommeos, von denen uns Vasari berichtet, wurden wohl nur im Interesse seiner früh geschwächten Gesundheit unternommen, er hielt sich längere Zeit im Bade San Filipo ohne sonderliches Resultat auf. Schliesslich wurde seine ohnehin schwache Natur durch unmässigen Genuss von Früchten mit einem plötzlichen Anfall bestürmt, dem er nach wenigen Tagen im October des Jahres 1517 unterlag.

Mit Fra Bartolommeo starb nicht nur ein bedeutender, in gewissem Sinne selbst einer der grössten Künstler, sondern auch eine reine verehrungswürdige Natur, die in jedem Betracht nicht unwerth war, in der Wohnstätte Fiesoles noch einmal ein Künstlerthum ächter Innigkeit und Innerlichkeit zu entfalten. Unter seinen Schülern hat Keiner sonderlichen Ruhm gewonnen.

*) *Vasari*, Leben der Maler, D. A. III. Band. I. Abtheilung.

Andrea del Sarto.

1488—1530.

Der letzte bedeutende Meister, den die specifisch florentinische Kunstgeschichte aufzuweisen hat und dessen Tod bedeutsamerweise mit dem Ende der eigentlich florentinischen Stadt-Geschichte zusammenfällt, war Andrea Vannucchi, gemeinhin Andrea del Sarto genannt. Seine Eigenthümlichkeit als Maler beruht wesentlich darauf, dass er zu einem Theil noch mit den alten Florentiner Meistern verwandt ist, zum grössern aber den Wegen Lionardo da Vincis folgte.

Er war zu Florenz im Jahre 1488 geboren, ein Sohn Michelangelo Vannucchis,*) welcher als Schneider zu Florenz in dürftigen Umständen lebte und sich genöthigt sah, den Knaben, der nicht mehr als Lesen und Schreiben erlernt hatte, bereits in seinem siebenten Jahre zu einem Goldschmied in die Lehre zu geben. Hier zeichnete er vorzugsweise gern, machte dadurch einen florentiner Maler untergeordneten Ranges, Gian Barile, auf seine Begabung aufmerksam und gelangte durch dessen Vermittlung in seinem fünfzehnten Jahre, also eben um 1503, zu Meister Pier di Cosimo, einem Schüler Rossellis und zu den letzten florentinischen Meistern, die ganz in der Weise des fünfzehnten Jahrhunderts verharrten, gehörig. Neben den Arbeiten des Meisters studierte Andrea del Sarto die Wandbilder Masaccios und Ghirlandajos, — vor allem aber die beiden berühmten Cartons Michel Angelos und Lionardo da Vincis, die späterhin so traurig untergingen. — Damit wendete er sich frühzeitig von seinem eigentlichen Meister ab. Völlig fremd wurde er demselben, sobald er zum Jüngling heranwuchs und gewisse Sonderbarkeiten in Pier di Cosimos Charakter hervortraten. So miethete der junge Andrea del Sarto in Gemeinschaft mit seinem Freunde Franciabigio eine Arbeitsstube und beide führten gemeinschaftlich einige Aufträge aus.

Die erste grössere Frescomalerei, welche ihm allein anvertraut wurde, war eine Ausmalung des Vorhofs der Compagnia della Scalzo — einer Gesellschaft frommer Laienbrüder — die Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers, ihres Schutzpatrons, begehrten. „Da einige von

*) *Alfred Reumont*, Andrea del Sarto. (Leipzig 1835)

ihnen erkannten, dass Andrea ein trefflicher Meister zu werden begann, beschlossen sie, reicher an Unternehmungsgeist als an Geld, er solle rings um jenen Kreuzgang zwölf Bilder malen.“ *) — Andrea del Sarto übernahm für eine ziemlich geringe Belohnung den Auftrag und begann um das Jahr 1510 die Ausführung der Fresken. Zuerst vollendete er drei Gemälde: „die Taufe Christi“, „die Predigt des Johannes“ und „Johannes tauft das Volk.“ Während in dem erstern sich Piero di Cosimos Schule noch sichtbar macht, ist „die Taufe des Volks“ schon um etwas freier, lebendiger. In der Mitte steht Johannes auf felsigem Ufer, giebt einem im Strom knieenden Jüngling die Taufe, während ein anderer entkleideter Jüngling im Begriff ist, in den Strom zu steigen. Am Ufer befinden sich Männer, Greise und Kinder, im Hintergrund sieht man den Täufer von Pharisäern und Sadducäern umgeben, die er scheltend zur Busse ermahnt. —

Um die Zeit, wo Andrea diese ersten Frescobilder für die Compagnia del Scalzo vollendete, wurde ihm ein zweiter grösserer Auftrag, freilich auch noch ohne grossen äussern Gewinn zu Theil. Auf seine Gutmüthigkeit und Weltunerfahrenheit rechnend, beredete ihn Fra Mariano, der Bruder Sacristan der Servitenkirche zu Florenz, in der Vorhalle der genannten Kirche die Lunetten mit Darstellungen aus dem Leben des heiligen Philippus Benizzi, der dem Servitenorden angehört hatte, zu schmücken und sich dadurch Ehre und einen Namen zu erwerben. Andrea ging wirklich auf den Vorschlag ein und machte sich selbst schriftlich verbindlich jedes der betreffenden Wandbilder für den jämmerlichen Sold von zehn Scudi auszuführen. Er begann auch im Jahre 1511 rüstig mit der Arbeit, vielleicht noch nicht ahnend, wie sehr er von dem schlauen Mönche übervortheilt worden sei, jedenfalls aber entschlossen, sein Bestes zu thuen und auch wirklich Ruhm und Ehre davon zu tragen. Im Verlaufe des Werkes und nachdem fünf Gemälde vollendet waren, begriff del Sarto nun wohl, dass er betrogen sei, und es gelang ihm durch die Drohung, nicht weiter zu malen, wenigstens eine, wenn auch keineswegs bedeutende Nachzahlung zu erhalten. Die Gegenstände sämmtlicher fünf Bilder sind aus dem Leben des vorgedachten Heiligen entlehnt. „St. Philippus Benizzi und der Aussätzige“ stellt

*) *Vasari*, Leben der Maler. III. Theil. I. Abth. S. 392.

den Heiligen, sein Gewand ausziehend und dasselbe einem kranken Bettler reichend, dar. Das zweite, „St. Philippus und der Spieler," behandelt die Sage, dass eine Bande von Spielern und Gaunern, die er umsonst ermahnt, plötzlich vom Blitz, der zwei aus ihrer Mitte erschlägt, getroffen wird. „Alles ist in diesem Bilde Bewegung, Verwirrung und Schrecken: der Heilige allein ist ruhig, ernst, voll Adel. Seine feste Haltung bildet einen schönen Contrast mit der ihn umgebenden Scene."*) Im dritten Bild ist „die Austreibung des bösen Geistes bei einem besessenen Mädchen durch den heiligen Philippus" wiedergegeben, im vierten „der Tod des heiligen Philippus." In Hinsicht des Colorits wird dieses Gemälde von dem darauf folgenden noch übertroffen — an Composition, Wahrheit und Interesse kommt ihm aber kein andres in diesem Cyclus gleich." Das fünfte Wandbild stellt „Heilung der Kinder durch das Gewand des heiligen Philippus" dar. Der zum Theil seltsame Vorwurf der Bilder ist überall mit Würde und Einfachheit ausgeführt und Andrea del Sarto hatte den wachsenden Ruf, der ihm mit jedem Tage mehr zu Theil wurde, in allem Betracht wohl verdient.

Eine Zeitlang mag Andrea del Sarto, welcher damals noch immer im Hause seiner Aeltern wohnte und wegen seines bescheidnen und verträglichen Wesens allgemein geschätzt war, keine bedeutenden künstlerischen Arbeiten ausgeführt haben. Er verkehrte damals lebhaft und regelmässig mit einer Anzahl jüngerer Künstler. Es war eine Künstlergesellschaft, wie sie bis auf diesen Tag in ihrer Eigenthümlichkeit sich behauptet haben: ausgelassen, voll witziger Einfälle, mit Liedern, scherzhaften Dichtungen, beim Becher und guten Schmausereien „sich gut die Weile kürzend." Spottweise taufte sie sich selbst die Akademie des Kessels und legte jedem Mitglied auf, die Andern mit einer ganz neuen Speise zu bewirthen. — Leider endeten diese Tage des Humors und Genusses für Andrea del Sarto auf eine ziemlich betrübende Weise. Er mag, allem Anschein nach, während dieser Periode sorglos auch Verbindungen mit Frauen gesucht haben, hatte aber schliesslich das Unglück in das Netz einer gewissen Lucrezia del Fede, der hübschen und coquetten Frau eines Mützenmachers zu fallen. Dieselbe hatte ihn derart gefesselt, dass er, als sie kurz darauf Wittwe wurde, sich durch nichts abhalten liess,

*) *Alfred Reumont*, Andrea del Sarto. S. 31.

sie zu heirathen. Die Ehe war nicht allein wegen der Verbindung mit einer armen ihn viel beanspruchenden Familie, sondern hauptsächlich wegen des herrschsüchtigen Charakters der Lucrezia eine ziemlich unglückliche. Die Heirath muss im Jahre 1513 erfolgt sein, und von dieser Zeit begegnen wir der allerdings schönen Frau mehrfach in den Bildern Andrea del Sartos.

Die erstern grössern Bilder, von denen wir nach dieser nicht allzuglücklichen Episode im Leben Andreas vernehmen, sind abermals zwei Wandgemälde für die Servitenmönche. Trotz seines Versprechens gegen eine Nachzahlung noch zwei Bilder für dieselben zu malen, hatte Andrea seither keine Anstalt gemacht, die Arbeit wieder aufzunehmen. Erst als sein Freund Franciobigio gleichfalls am Vorhof der Servitenkirche zu arbeiten begann, liess er sich bestimmen, dahin zurückzukehren und malte nun „die Geburt Maria" und „den Zug der heiligen drei Könige." Auf dem ersten Bild findet sich — wie bei den gleichartigen Bildern Ghirlandajos — eine Gruppe Frauen in der florentinischen Tracht, Lucrezia del Fede unter denselben, um das Bett der Wöchnerin versammelt. Der heilige Joachim liegt abseits auf einem Ruhebette, über dem Ganzen schweben Engel, welche Blumen streuen. Durch tiefe Empfindung wie durch sein herrliches Colorit ist das Werk ausgezeichnet. In dem Zuge der Könige, der seinem Gegenstand nach äusserlicher ist, wird besonders die Pracht der Farben gerühmt.

In demselben Jahre 1514, wo Andrea del Sarto die Arbeiten für den Vorhof der Serviten beendete, war er auch bei der grossen Decorirung seiner Vaterstadt betheiligt, die zum festlichen Einzug Papst Leo X., des Medicäers, veranstaltet wurde. Einen direkten Nutzen brachten ihm diese Arbeiten nicht. Andrea war daher bald wieder in seiner Werkstatt fleissig und in den nächstfolgenden Jahren entstanden eine ganze Reihe von Madonnenbildern, heiligen Familien und andern Oelgemälden, welche durch die Gallerieen Italiens und ganz Europas sich zerstreut finden. Den allgemeinen Charakter dieser ursprünglich grösstentheils zu Altarbildern bestimmten Arbeiten bezeichnet Kugler*) als den einer freien und heitern Naivität. In einzelnen Gemälden macht sich eine glückliche Aufnahme von Motiven, die dem Lionardo de Vinci unmittel-

*) *Kugler*, Handbuch der Kunstgeschichte. S. 750.

bar eigen sind, bemerklich, und er verdankt diesem Meister ohne Zweifel einen Schmelz der Modellirung, der ihn zuweilen fast bis zu dem zauberisch wirkendem Helldunkel des Coreggio führt.“ Die Gallerieen Barberini und Colonna zu Rom, die Pinakothek zu München, Sammlungen in Turin, Mailand und Brüssel besitzen Madonnenbilder del Sartos aus dieser Zeit. Zu seinen schönsten Arbeiten, die noch vor der Reise nach Frankreich entstanden, gehört der herrliche durch Kupferstiche vielbekannte „Christuskopf“ in der Nunziatakapelle der Servitenkirche zu Florenz und die in der Gallerie der Ufficien bewahrte „Madonna della Arpia.“ Seinen Namen hat dies wunderbar schöne Bild vom sonderbaren Einfall del Sartos, zu Füssen der Madonna Harpyen anzubringen, erhalten. „Maria steht aufrecht auf einer Basis und umfasst mit dem rechten Arme das Kind, das mit beiden Aermchen ihren Nacken umklammert, während sie in der linken Hand ein Buch hält. Zu beiden Seiten der Basis erblickt man zwei Engel, die sich an ihre Füsse schmiegen, gleichsam um ihre Stellung zu schützen. Zur Rechten stehen der heilige Franziskus und Johannes der Evangelist. Der Künstler hat in diesem Bilde in Rücksicht der Harmonie und überraschenden Sanftheit des Colorits, der Kraft und Klarheit des Helldunkels, der Grazie der Stellungen, der Wahrheit des Ausdruckes und der Sorgfalt der technischen Behandlung das Höchste geleistet.“*)

So kam das Jahr 1518 heran, welches einen Umschwung in del Sartos Verhältnissen herbeiführte, der anfänglich grosses Glück zu bringen und zu verheissen schien. Mit aller Arbeit hatte der Künstler bis dahin nicht vermocht einen auch nur mässigen Wohlstand zu erwerben. Jetzt aber gelangten glänzende Anträge des kunstsinnigen Königs Franz I. von Frankreich, des erlauchten Freundes Lionardo da Vincis an ihn.

Um den ritterlichen König, damals noch der Sieger von Marignano, nicht der Gefangene von Pavia, um den Hof von Fontainebleau sammelten sich in jenen Tagen die Dichter und Künstler. Die letzteren grösstentheils aus Italien herbeigerufen, denn noch war die französische Kunst unentwickelt und vermochte sich in keiner Weise mit den herrlichen Leistungen des Nachbarvolkes zu messen. Italienische Baumeister, Maler,

---

*) *Alfred Reumont*, Andrea del Sarto. S. 97.

Bildhauer und Metallarbeiter, von Lionardo bis auf den genial renommistischen Benvenuto Cellini, waren in den Schlössern des Königs von Frankreich und empfingen für ihre Arbeiten nicht nur die reichsten Belohnungen, sondern auch die ehrenvollste Gunst des Herrschers. Welcher Contrast für Andrea del Sarto, als er im Mai 1518 wirklich dem Rufe des Königs Franz gefolgt war und sich von Luxus, Ueberfluss und Ehrenbezeugungen aller Art umgeben sah, er, der bis dahin in einer beschränkten Wohnung nahe beim Servitenkloster in Florenz gehaust hatte, halb gedrückt und von Vielen wegen seiner Heirath scheel angesehen! Wenn irgend Einer der vielen Künstler, die Franz I. belohnte, Ursache hatte, demselben dankbar zu sein, so war es offenbar der arme Andrea, der gleich im Momente seiner Ankunft reich mit Geld und prächtigen Kleidern beschenkt wurde und zu dessen Werkstätte in Paris sich die Grossen des Hofs mit Bitten um Werke seiner Hand drängten.

Im Anfang scheint auch Andrea del Sarto, so schwer ihm der Abschied von Florenz und seiner Gattin geworden war, den besten Willen gehegt zu haben. Nicht nur dass er verschiedene Portraits, zwei neue Bilder der „heiligen Familie“ (beide im Louvre bewahrt) ausführte, er gewann auch in den neuen glücklichen Verhältnissen Muse, für den König das schöne Bild der „Caritas“ zu vollenden, eine schöne Frauengestalt, zwei Kinder auf ihrem Schoose haltend, während ein drittes zu ihren Füssen schlummert. — Er begann auch noch einen heiligen Hieronymus für die Mutter des Königs zu malen. Aber seine Seele war in Florenz und die Briefe seiner Frau, die Sehnsucht nach ihr, liessen ihm keine Ruhe. Es stand ihm nichts im Wege, diese Sehnsucht in ehrenhafter Weise zu befriedigen, der König bewilligte ihm gegen das Versprechen bestimmter Rückkehr, Urlaub für einige Monate, vertraute ihm Gelder an, um in Florenz Kunstsachen für ihn anzukaufen, und Andrea del Sarto machte sich mit diesen und eigenen Ersparnissen auf den Weg. In Florenz angelangt, verbrachte er nach Vasaris Erzählung, einige Monate mit Bauen, Vergnügungen und Nichtsthun und verbrauchte sein Geld sammt dem des Königs. „Dessenungeachtet wollte er nach Frankreich gehen, die Bitten und Thränen seiner Frau aber hatten grössere Macht über ihn als die eigene Noth und sein gegebenes Wort; er blieb seiner Frau zu Gefallen und der König gerieth hierüber in solchen Zorn, dass er lange Zeit keinen florentinischen Maler mit gnädigem Auge be-

trachten mochte, ja er schwur, wenn Andrea je in seine Hände falle, wolle er, ohne seine Vorzüge zu beachten, ihm ebensoviel Leides anthun, als er ihm Freude gemacht haben würde. So blieb Andrea in Florenz, vom höchsten Stande zum niedrigsten herabgekommen und schaffte sich Unterhalt und Zeitvertreib, so gut es gehen wollte.“*)

Die traurige Geschichte Andrea del Sartos und seiner Verirrungen ist eine häufig wiederkehrende, durch nichts kann ein von Natur gutherziger aber schwacher Mann, tiefer in Charakter und äussrer Stellung herabgezogen werden, als durch eine unedle Frauennatur, deren Schönheit ihn sinnlich beherrscht. Del Sarto soll, nachdem er zur Erkenntniss dessen was er eigentlich gethan, gekommen war, tief niedergeschlagen gewesen sein, sich monatelang vor den Augen aller Menschen verborgen gehalten haben. Es lässt sich leicht denken, in welcher Weise die Verirrung des Künstlers in ganz Florenz besprochen wurde und eine Zeitlang schien es, als ob die Aufträge für ihn ausbleiben würden. Um durch künstlerische Leistungen seinen Leumund einigermaassen herzustellen, warf er sich im Jahre 1519 mit Eifer wieder auf die Arbeit an den seit lang unterbrochen gewesenen Frescobildern für die Compagnia del Scalzo. Wir erinnern uns, dass in denselben die Geschichte Johannes des Täufers behandelt wurde und erst drei Bilder vollendet waren. Jetzt schuf Andrea del Sarto in verhältnissmässig rascher Folge die Gemälde: „die Gefangennehmung des heiligen Johannes“, „das Gastmahl des Vierfürsten“, „die Enthauptung des Johannes“ und „das Haupt des Johannes wird der Herodias gebracht“ — die Schlussbilder des Cyclus, dem indessen die Anfangsdarstellungen noch fehlten. Von diesen Bildern sind besonders die beiden letztern ausgezeichnet, in der „Enthauptung“ hat Andrea del Sarto mit grosser Kunst den grässlichen Gegenstand zu mildern gesucht, indem man nur die herkulische Gestalt des Henkers, nicht aber die Züge desselben und ebensowenig den Hals des Enthaupteten sieht. —

Auf seiner Staffei vollendete der Künstler während der nächstfolgenden Jahre manches werthvolle Bild, welches seine Eigenthümlichkeiten in gesteigerter Kraft und Sicherheit aufweist. Zu den Oelbildern dieser Zeit gehört die aus vier Figuren bestehende „heilige Familie“ und „Johannes der Täufer“, welche im Palast Pitti bewahrt werden. Das letztre Bild

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. III. Theil. 1. Abth. S. 418

soll Andrea für den Connetable von Montmorency entworfen haben, um durch dessen Vermittlung einen Versuch zu machen, die verscherzte Gunst des Königs von Frankreich wieder zu gewinnen. — In den Jahren 1524 und 1525 nahm der Meister die Arbeiten für die Compagnia del Scalzo noch einmal auf und es entstanden die Bilder „Zacharias im Tempel", „Mariä Heimsuchung" und „die Geburt des heiligen Johannes". „In doppelter Beziehung konnte man von diesen Fresken sagen, dass die ersten die letzten waren, denn nicht allein dass die der Reihenfolge nach zuerstkommenden am spätesten gemalt wurden, es mussten auch diese zuletzt entstandenen als die vorzüglichsten von allen angesehen werden. Auf dem ersten ist Zacharias im Tempel, ein bejahrter Priester mit dem Rauchfass, dem der Engel erscheint im Mittelgrund dargestellt, während im Vordergrund Volksgruppen — wiederum in der florentinischen Tracht, die Andrea so vorzüglich zu malen verstand — die Scene beleben. — Im zweiten Bilde erblicken wir Elisabeth und Maria, die einander umarmend begrüssen, Joseph folgt der heiligen Jungfrau, während Zacharias auf der Stufe des Hauses den Ankommenden entgegensieht — eine besonders ausdrucksvolle und schöne Gruppe. Uebertroffen wird dieselbe von der Composition des letzten Wandgemäldes, auf welchem die heilige Elisabeth in ihre Kissen gelehnt liegt, während die ehrwürdig schöne Gestalt Zacharias über das Täfelchen gebeugt ist, auf dem er der biblischen Ueberliefrung nach die Namen des Neugebornen schreibt. Bei der Mutter steht eine junge Frau, die ihr das Kind reicht, hinter derselben lacht eine Alte vergnüglich der unerwarteten Geburt, eine schlanke junge Dienerin wendet sich zur Thür des Hintergrundes. Die sprechende Naturtreue und grosse Schönheit dieses Bildes bildeten einen würdigen Abschluss des Werkes, das sich durch so viele Jahre hingezogen hatte." — In demselben Jahre 1525, wo er seine Arbeiten für die Compagnia del Scalzo abschloss, malte Andrea del Sarto auch das berühmte Frescobild der „Madonna del Sacco", über einer Thür des Servitenklosters. „Die Gruppe desselben besteht aus drei Figuren. Maria sitzt auf einer einfachen Stufe und streckt die rechte Hand nach dem Kinde aus, welches schon ein Bein um das ihrige geschlagen hat, um sich auf ihren Schoos zu setzen. Ihr Gesicht ist voll Anmuth und Schönheit und entfernt sich in etwas von dem bekannten Typus der früheren Jahre des Künstlers. Die Formen des Körpers sind voll und kräftig. Hals und Brust umgiebt ein weisses Tuch,

durch welches das rothe Kleid schwach durchschimmert, während ein grüner Mantel um die Lenden geschlagen ist. Andrea verstand sich auf eine meisterhafte Behandlung der Gewänder; in diesem Bilde aber übertraf er die Mehrzahl seiner früheren und späteren Arbeiten. Auf der linken Seite sitzt, in einer vortrefflich erdachten Stellung, der heilige Joseph, in einem Buche lesend, mit dem Rücken und rechten Arme an einen hinter ihm liegenden weissen Sack gelehnt. Auch diese Figur kommt dem Werthe der übrigen gleich. Das Gesicht drückt den Ernst der frommen Betrachtung aus; Haar und Bart sind mit einer besonderen Sorgfalt gemalt. — Das Bild hat nicht wenig durch die Unbilden der Zeit gelitten, aber das Colorit ist noch immer kräftig und lebhaft, und die Figuren haben vieles Relief. „Die denselben angehauchte einfache Grazie, die auch durch keine Spur von Geziertheit und Affectation gestört wird, hat der Künstler in keinem andern Werke übertroffen.“

Gleichfalls um 1525 muss es gewesen sein, als nach Vasaris Erzählung*) die berühmte Copie von Rafaels Portrait des Papstes Leo X. entstand. Vasari befand sich damals als Schüler Andrea del Sartos in dessen Werkstätte. Herzog Friedrich von Mantua sah zu Florenz im medicäischen Hause jenes Bild Papst Leo's, welches einst der vortreffliche Rafael von Urbino gemalt hatte; und da es ihm besonders gefiel, gerieth er, als Liebhaber schöner Gemälde, auf den Gedanken, sich dessen Besitz zu verschaffen. Deswegen, als sich in Rom die Gelegenheit dazu bot, erbat er es sich vom Papste — Clemens VII. dem Medicäer — zum Geschenk, was dieser ihm auch in Gnaden gewährte; worauf nach Florenz an Ottavian von Medici der Befehl ergieng, das Bild einpacken und nach Mantua senden zu lassen. Der erlauchte Ottavian, welcher Florenz eines solchen Meisterwerks nicht beraubt wissen wollte, war darüber ebenso betrübt als verwundert über den Entschluss des Papstes. Indess gab er zur Antwort, er werde nicht ermangeln, dem Herzoge anfzuwarten; da aber der Rahmen beschädigt sei, werde er einen neuen bestellen, und sobald dieser vergoldet sei, solle das Gemälde ohne Fehl nach Mantua abgehen. Um aber, wie man sagt, Ziege und Kohl zu retten, liess Messer Ottavian ohne Verzug heimlich den Andrea rufen, erzählte ihm, wie die Sache stehe, und dass hier kein anderes Mittel sei, als das Bild mit vieler Genauigkeit nach-

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A III. Theil. I. Abth. S. 429.

zumalen und dem Herzoge die Copie zu senden, indem man das von Rafaels Hand insgeheim zurückhalte. Nachdem nun Andrea versprochen, alle seine Kräfte anzuwenden, liess er eine Tafel von ganz gleicher Grösse machen und begab sich dann, ohne dass man es wusste, in Ottavians Wohnung an die Arbeit, auf die er so vielen Fleiss verwandte, dass Ottavian, der sich doch auf Sachen der Kunst verstand, nach der Vollendung das eine Bild vom andern nicht zu unterscheiden vermochte, da Andrea selbst die Fleckchen des Originals nachgeahmt hatte. Und nachdem man Rafaels Gemälde verborgen, wurde das von Andreas Hand in einem ähnlichen Rahmen nach Mantua gesandt, wo der Herzog sehr zufrieden damit war, besonders da Rafaels Schüler, Giulio Romano, es ihm ganz besonders gelobt hatte, ohne etwas von der Sache zu merken. Dieser Giulio wäre ohne Zweifel immer derselben Meinung geblieben, ein Werk seines Lehrers vor sich zu haben, wenn nicht bei einem Besuche in Mantua, Giorgio Vasari, welcher in seinen Jugendjahren, in Ottavians Hause, den Andrea arbeiten gesehen, die Täuschung aufgedeckt hätte. Da nämlich Giulio den Vasari sehr freundlich aufnahm und ihm, nach vielen Alterthümern und Bildern, jenes Gemälde als den grössten Schatz zeigte, so sagte Giorgio: Das Bild ist sehr schön, aber von Rafael ist es nicht. Wie das nicht? erwiederte Giulio; soll ichs nicht wissen, da ich doch die Pinselstriche erkenne, die ich selber daran gearbeitet? — Ihr habt sie vergessen, fiel Vasari ein, denn dieses hier ist von der Hand Andrea del Sartos; und um's Euch zu beweisen, seht hier ein Zeichen (und er wies es ihm), das in Florenz darauf gemacht wurde, um beide nicht zu verwechseln. — Als Giulio Solches vernahm, liess er das Gemälde umwenden; und als er das Merkzeichen gesehen, zuckte er die Achseln mit den Worten: Ich achte es nun nicht geringer, als wenn es von Rafaels Hand wäre, sondern sogar noch mehr; denn es ist aussergewöhnlich, dass ein vortrefflicher Mann die Manier eines Andern so genau nachahmt und es ihm so gleich macht. — So wurde nun durch Ottavians Rath und Klugheit der Herzog befriedigt, und Florenz eines so werthvollen Werkes nicht beraubt, welches später in den Besitz des Herzogs Alexander und sodann des Herzogs Cosmus kam, der es nebst andern berühmten Gemälden bei sich aufbewahrte."

Im Jahre 1527 flüchtete Andrea del Sarto vor den Verheerungen der Pest aus Florenz. Die entsetzliche Krankheit, welcher in seiner

Vaterstadt Tausende hinwegraffte, verschonte das Mugellothal, wo Andrea im Camaldulensernonnenkloster San Piero zu Luco gastliche Aufnahme gefunden hatte. Zum Dank für dieselbe malte er einige Oelbilder, von denen die im Palast Pitti bewahrte „Pieta" uns bekannt ist.

Bald nach der Heimkehr begann die unglückselige letzte Periode der florentinischen Republik. In wie eingezognen Verhältnissen auch Andrea del Sarto lebte, so empfand er doch den Druck der Zeit schwer. Die Bestellungen wurden problematischer. Und dennoch hat er auch in diesen Jahren, den letzten seines Lebens, nach Kräften und Möglichkeit geschaffen. Dem Jahre 1529 gehört unter anderm das Oelgemälde an, welches „das Opfer Abrahams" darstellt und von Andrea für Frankreich bestimmt, nach verschiednen Schicksalen eine Zierde der Dresdner Gallerie geworden ist. Die Composition ist auf wenige Figuren beschränkt, der Patriarch hat eben das Schwert erhoben, um den auf dem Holzstoss knieenden zitternden Knaben zu opfern, aus der Luft schwebt der Engel herab; im Hintergrunde bewacht ein Knecht den weidenden Esel, im Dorngesträuch zeigt sich der Schaafbock, der geschlachtet werden soll. „Die Gestalt des Alten offenbart auf göttliche Weise den lebendigen Glauben und die Standhaftigkeit, welche ohne Erschrecken den eignen Sohn zum Opfer bringt" sagt Vasari und meint, Andrea habe bis dahin nichts Bessres vollendet. Jedenfalls war seine Kraft nicht im Abnehmen begriffen. Das letzte Oelbild, welches Andrea del Sarto im Jahre 1530 ausführte, stellte den „heiligen Sebastian" dar und war wiederum von grosser Schönheit. —

Die Noth der Stadt Florenz und all ihrer Bewohner war seit Beginn der Belagrung im Herbst des Jahres 1529 gestiegen. Krankheit, Hunger, alle Schrecken dieser Monate verschonten auch den armen Künstler und sein Haus nicht. Während der bösesten Tage empfieng er noch einen Auftrag der trotzig stolzen Signoria, es waren einige Hauptleute entflohen und die Bilder dieser Verräther sollten „zu ewigem Gedächtniss" — wie der Beschluss lautete — auf der Aussenwand des Gebäudes der Mercatanzia vecchia gemalt werden. Andrea konnte sich dem Auftrag um so weniger entziehen, als die Gelegenheit zu einem Verdienst fast abgeschnitten war. In den Ostertagen des Unglücksjahres 1530 wurden die Bilder dieser „Verräther am Vaterland" aufgedeckt und es fehlte dabei sicher nicht an der leidenschaftlichen Erregung, die in dieser Zeit bei jedem Anlass wiederkehrte. —

Andrea del Sarto hatte sich während der Belagrung der Stadt so elend befunden, mit seiner Familie so grosse Noth gelitten, dass er wahrscheinlich zu denen gehörte, welche den endlichen Einzug der kaiserlichen Truppen wie der Medicäer als eine Art Erlösung betrachteten. Aber sein Unstern wollte, dass die Hoffnung bessrer Zeiten nur eine Hoffnung blieb. Schon vor der Einnahme hatten Krankheiten in der belagerten Stadt gewüthet, die hereinströmenden Kriegsleute schleppten Lagerseuchen ein. Andreas Körper, durch Entbehrungen und Beängstigungen der letzten Monate geschwächt, überwand dieselben nicht, er wurde von der Krankheit ergriffen. „Ohne Mittel gegen sein Uebel zu finden, ohne grosse Pflege, da seine Frau aus Furcht vor der Pest ihm so ferne als möglich blieb, starb er wie man sagt, fast ohne dass es Jemand gewahrte und wurde mit geringen Ceremonieen von den Barfüssermönchen in der Kirche der Serviten beigesetzt.“*)

Es ist gleichsam nur ein Schlusszug im Gemälde des Missgeschicks, das Andrea del Sartos Leben bildet, wenn dieselbe Frau, der er glänzende Aussichten und seine Ehre geopfert, ihn in der Stunde des Todes wirklich verliess. Jedenfalls macht eine so schwere Busse begangnen Unrechts jedes Wort der Anklage verstummen, wie denn bald nach Andreas Tode die Schwäche des Menschen über dem Genius des Künstlers vergessen war und bis auf eine flüchtige Erinnrung vergessen bleiben wird, während das Bewusstsein dessen, was er selbst unter drückenden Verhältnissen geleistet, wach und lebendig bleibt.

Giovanni Antonio Razzi.

(Soddoma.)

1479—1549.

Unter den Künstlern des sechszehnten Jahrhunderts nimmt der in der Ueberschrift genannte Maler eine der hervorragendsten Stellungen ein, wenngleich lange Zeit hindurch sein Name nicht die Geltung besass, welche ihm seine Werke sichern mussten. Während Soddoma unter

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. III. Theil. I. Abth. S. 445.

seinen Zeitgenossen sich eines ausgebreiteten und bedeutenden Rufes erfreute, gerieth er später, wohl hauptsächlich in Veranlassung des bittern, ungünstigen, ja geradezu gehässigen Berichtes, den Vasari über ihn gab,*) in eine Art verächtlicher Vergessenheit, bis ihn die nachdrücklichen Würdigungen von Seiten grosser Künstler, und der ganzen neuern Kunstgeschichte, wieder in den Vordergrund stellten. Noch immer ist es aber schwierig geblieben, das von Vasari über sein Leben Berichtete entweder ganz zu widerlegen, oder auch nur in die gehörigen Schranken zurückzuweisen. —

Giovanni Antonio Razzi war im Jahre 1479 zu Vercelli im Mailändischen geboren. Ueber seine Jugend, seine Erziehung geben weder Vasari noch dessen Commentatoren genügende Nachrichten. Doch geht aus der Art seiner Kunst mit Bestimmtheit hervor, dass er in der mailändischen Schule des Lionardo da Vinci, wenn nicht unter diesem selbst, so doch unter den nächsten Nachfolgern desselben seine Bildung als Maler empfangen habe. Eine selbständige Stellung erhielt er, als er — offenbar noch in früher Jugend — durch sienesische Kaufleute nach der Stadt des Duccio und Simon Martino berufen wurde. Hier hatte die alte Malerschule längst ausgeblüht, im ganzen fünfzehnten Jahrhundert keine Bedeutung gegenüber der florentinischen oder umbrischen behaupten können. Es ist also leicht begreiflich, dass ein Maler vom Talent Razzis willkommen geheissen und anfänglich in der besten Weise aufgenommen ward. Er verheirathete sich im Jahre 1509 mit einem jungen Mädchen, die Beatrice di Luca Galli hiess und nach ihrer für jene Zeit beträchtlichen Aussteuer zu urtheilen, aus einer guten Familie stammen musste. Seine Gattin gebar ihm eine Tochter, welche späterhin einen Schüler ihres Vater, den Maler und Baumeister Bartolommeo Veroni aus Siena heirathete. Damals muss es demnach nicht so übel mit dem Rufe des jungen Künstlers gestanden haben, wie Vasari andeutet. Dieser erzählt, dass Razzi ein lustiger, lockerer Mann war und selbst Andern zum Zeitvertreib ein unehrbares Leben führte. „Er hatte immer Knaben und ganz junge Leute bei sich, die er missbrauchte, wesshalb er Soddoma genannt wurde. Weit entfernt aber sich darüber zu ärgern oder zu erzürnen, rühmte er sich dessen vielmehr, dichtete Stanzen und Lieder darauf und sang sie ohne Umstände

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. IV. Band. S. 343.

zur Laute.“ Gegen diese Beschuldigung ist mit Recht eingewendet worden, dass der Maler selbst in öffentlichen Actenstücken „Soddoma“ oder „Sodona“ genannt werde, und es allerdings im höchsten Grade auffällig sein würde, wenn ein Schmähname ohne weitres in Verträge, Briefe und dergleichen übergienge. Auf der andern Seite dürfen wir aber die grosse Verbreitung des dem Künstler zugeschriebnen Lasters im damaligen Italien, die Laxheit der öffentlichen Sitten jener Zeit nicht in Abrede stellen. Gewiss bleibt es, dass Soddoma ein Beiname war und für unmöglich können wir die Beschuldigungen Vasaris nicht geradezu erklären. Derselbe unfreundliche Biograph erzählt weiter: „es ergötzte ihn allerlei wunderliche Thiere im Hause zu haben: Dachse, Eichhörnchen, Affen, Meerkatzen, Zwerg-Eselchen, Pferde zum Wettlauf, kleine Pferdchen von Elba, Nusshäher, Zwerg-Hühnerchen, indische Turteltauben und andere ähnliche Bestien, so viele ihm nur zu Handen kamen. Ausserdem besass er einen Raben, dem er so gut reden lernte, dass er in Vielem die Stimme Giovannantonios nachahmte, vornehmlich wenn er denen, die an der Thüre pochten, Antwort ertheilte; dies klang völlig als ob Giovannantonio selbst rede, wie alle Sieneser wissen. Wie diese, so waren die übrigen Thiere so zahm, dass sie stets ungescheut im Hause umherliefen, die seltsamsten Spiele trieben, die tollsten Concerte aufführten und sein Haus hierdurch in der That zur Arche Noahs machten. Diese Wunderlichkeiten und seine Werke und Malereien erwarben ihm bei den Sienesern solchen Namen, dass er bei Vielen für einen grossen Mann galt. Als daher der Lombarde Fra Domenico da Lecco zum General der Mönche von Monte Oliveto ernannt wurde, und Soddoma ihn zu Monte Oliveto di Chiusuri, dem hauptsächlichsten Kloster jenes Ordens, fünfzehn Miglien von Siena, aufsuchte, gelang es ihm, denselben zu überreden, dass er ihm den Auftrag ertheilte, die Bilder aus dem Leben des h. Benedict zu vollenden, von denen Luca Signorelli aus Cortona auf einer Wand einen Theil gemalt hatte. Er übernahm diese Arbeit gegen geringen Lohn und Wiedererstattung der Kosten für seine Gehülfen und Farbenreiber, die Mönche aber hatten, so lange er im Kloster arbeitete, durch ihn so viel Spass, dass es sich nicht sagen lässt und nannten ihn um seiner Thorheiten willen Mattaccio, das heisst den Erznarren. Was die Arbeit selbst betrifft, so führte er einige Bilder mit fertiger Hand, aber ohne Fleiss aus und äusserte, als der General sich darüber beschwerte,

er arbeite nach Laune und sein Pinsel tanze nach dem Klang des Geldes; wolle er mehr aufwenden, so getraue er sich viel Besseres zu leisten. Und als hierauf der General ihm fortan reichlichern Lohn zusagte, malte Giovannantonio drei noch fehlende Bilder in den Ecken, und zwar wirklich mit dem Fleiss und Studium, welche den erstern abgingen, dass sie um ein Bedeutendes schöner gelangen. In dem einen sieht man St. Benedict, der Nursia und Vater und Mutter verlässt, um in Rom zu studiren, im zweiten St. Maurus und St. Placidus, die im Kindesalter von ihren Vätern Gott geweiht werden, und im dritten die Gothen, welche Monte Cassino verbrennen. Zuletzt malte er dem General und den Mönchen zum Aerger den Priester Fiorenzo, den Feind des h. Benedict, wie er, um die frommen Väter zu versuchen, viele öffentliche Mädchen vor dem Kloster dieses heiligen Mannes tanzen und singen lässt. In diesem Bilde hatte Soddoma, unehrbar in der Kunst wie im Leben, einen ganz unanständigen, hässlichen Tanz nackter Frauen dargestellt, und in der Ueberzeugung, man werde ihm dies nicht gestatten, stets verweigert, seine Arbeit einem der Mönche zu zeigen. Als sie sodann aufgedeckt wurde, wollte der General sie durchaus herunterschlagen lassen, Mataccio aber trieb allerlei Possen und bekleidete, da er den Pater in so grossem Zorn sah, die nackten Frauen sämmtlich in dem Bild, das dann allerdings zu den besten in Oliveto gehört.“*)

Ganz anders, als Vasari, dessen Lob über die Fresken von Monte Oliveto kalt und halb erzwungen klingt, äussert sich Rumohr, der diesen Bildern grossen Umfang der Beobachtung und Schärfe des Sinnes für die Bedeutung des Charakters und der Bewegung menschlicher Formen nachrühmt. Und vermuthlich bleibt vom Berichte Vasaris nur das als Wahrheit übrig, dass Razzi eine wilde übermüthige Natur, ein Künstler voll humoristischer Tollheiten, die freilich oft über das Ziel hinausschossen, gewesen sein muss.

Durch den reichen Kaufherrn Agostino Chigi, der aus Siena gebürtig war, aber grösstentheils und zwar im prächtigsten Style in Rom lebte, gelangte Soddoma nach der ewigen Stadt. Er arbeitete zuerst im Vatican, als aber Julius II. den Entschluss fasste, die künstlerische Ausschmückung desselben lediglich Rafael zu übertragen, fühlte sich Chigi verpflichtet,

---

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. IV. Theil. S. 346.

dem Künstler, den er herbeigerufen, irgend einen Ersatz zu bieten. Er beauftragte ihn, in seinem Palaste (der Farnesina) eins der obern Zimmer mit Fresken zu zieren. Soddoma entsprach diesem Auftrag durch zwei Bilder aus dem Leben Alexanders des Grossen. Dieselben stellen „Alexander und die Familie des Darius" und „die Vermählung Alexanders mit Roxane" dar. Besonders das letztre hat als Meisterwerk Soddomas zu gelten, dessen einziger Vorwurf es vielleicht ist, einen „Ueberreichthum von Schönheit" aufzubieten.

„Die schöne Perserfürstin sitzt auf den atlassenen Kissen eines dunkelroth umhangenen Ruhebettes. Ihre drei Dienerinnen sind im Begriff, sie zu verlassen. Sie haben sie entkleidet und entfernen sich jetzt, schalkische Blicke auf die reizende Schönheit der erwartenden Herrin zurückwerfend. Die mittlere, das silberne Salbengefäss mit einer Hand auf dem Haupte haltend, ist der schönsten antiken Kanephorengestalt zu vergleichen; die letzte, eine Negerin, blickt hinter der einen Säule des Bettes hervor mit dem Ausdrucke ächt afrikanischer lüsterner Gluth auf die Herrin zurück. Dieser Contrast zwischen beiden kann nicht schöner gedacht werden. Dass die Liebe die Erwartung der Herrin beseelt, zeigen die Amoretten, deren einer die letzte Hülle am Busen lüpft, während andere dem nackten Fusse die zierliche Sandale abzustreifen bemüht sind. So findet sie der herantretende Alexander, der ihr als Zeichen der Vermählung die Krone reicht. Ihm folgen von ferne zwei Gestalten, ein Fackelträger uud ein nackter Jüngling, der vollkommen einem antiken jugendlichen Bacchus gleicht. In dem offenen Hintergrunde zeigt sich eine Lagerlandschaft mit Fluss und Brücke, Gezelten, Reisigen und Reitern, abendlich gehalten. Alle Schalkheit der Darstellung und des Moments hat der Künstler aber in den Amorettengruppen ausgedrückt. Rechts zu den Füssen der Begleiter des Königs ist eine derbe Gruppe im Begriff, einen Gespielen auf Alexanders Schilde prellend in die Luft zu schnellen. Aber das rechte Amorettenleben entwickelt sich erst in den oberen Räumen des Bildes. Ueber dem Thronbette, ganz oder halb versteckt in den bauschigen Falten des Umhangs, lauschen drei Liebesgötter. Der Lärm ihrer Genossen beim Nahen des Bräutigams ruft sie hervor aus ihrem Versteck. Was giebts? was ist? kommt er schon? lauten die neugierigen Fragen. Andere richten zielend Pfeile

auf die Herzen der beiden einander Bestimmten, und die ganze Lust des Liebesglücks ist so in der reizendsten Symbolik vorgebildet.“*)

Trotz der unbestrittnen Vorzüglichkeit dieser römischen Arbeiten, kann Vasari auch bei dieser Periode im Leben des Künstlers seinen ungerechten Groll nicht überwinden. Er meint: „Razzis Sinn stand immer auf Thorheiten, er arbeitete nach Laune und achtete auf nichts mehr, als auf prächtige Kleidung, trug Jacken von Brocat, Mäntelchen ganz mit Goldstoff besetzt, reiche Mützen, Ketten und andere Lappalien, passend für Possenreisser und Bänkelsänger; freilich zum grössten Spass von Agostino, dem solcher Humor gefiel. — Als nach dem Tode Julius II. Leo X. zum Papst erwählt worden, der an gewissen wunderlichen und gedankenlosen Leuten, wie Mataccio, Gefallen fand, hatte dieser die grösste Freude von der Welt, um so mehr, als er Julius hasste, der ihm einen so bittern Schmerz zugefügt. Um nun dem neuen Papste bekannt zu werden, fing er an zu arbeiten und malte ein Bild von der Römerin Lucrezia, wie sie unbekleidet, mit einem Dolche sich umbringt, und wie bisweilen das Glück die Thoren begünstigt und den Gedankenlosen Hülfe schafft, gelang ihm ein sehr schöner, weiblicher Körper und ein Kopf, welcher zu athmen scheint. Als es vollendet war, gab es Agostino Chigi, der zu dem Papst in engem Dienstverhältniss stand, Sr. Heiligkeit, und Leo ernannte Giovannantonio zum Ritter und bezahlte ihn reichlich für sein schönes Bild, so dass er sich nunmehr für einen grossen Mann achtete und nicht weiter arbeiten wollte, als wenn die Noth ihn dazu trieb.“**)

Selbst aus so offenbar feindseligen Worten leuchtet hervor, dass der Künstler seine Erhebung wesentlich seinen Verdiensten verdankte, wie denn in der That Soddomas Bild der „Lucrezia“ ein durchaus vorzügliches war. — Wennschon Leo X. an den Possen und lustigen Einfällen Soddomas Freude gefunden haben mag, so hieng dessen Ritterwürde damit nicht zusammen. Karl V., der wohl den grossen Künstler, nicht aber den „Erznarren“ zu schätzen wusste, verlieh Giovannantonio den Titel eines kaiserlichen Pfalzgrafen. Mehre Jahrzehnte später erfreute er sich der Gunst des Fürsten von Piombino, für den er arbeitete, wie ein Brief an die Signoria von Siena vom Jahre 1539 beweist.

---

*) *Stahr*, Ein Jahr in Italien. II. Theil. S. 325.

**) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. IV. Theil. S. 351.

Im Jahre 1513 hatte Soddoma zu Siena für die Kirche S. Francesco eine „Kreuzabnahme“ gemalt. Sie eröffnete die Reihe der zahlreichen Werke, mit denen der Meister beinahe alle Kirchen und öffentlichen Gebäude zu Siena schmückte. „Mit voller Freude hat Soddoma, wie die Grössten seiner Zeit überhaupt, nur in Fresco gemalt. Da ergieng sich seine Hand im freisten und sichersten Schwung; mit hohem Genuss wird man diese gleichmässigen leichten Pinselstriche verfolgen, mit welchen er die Schönheit festzaubert.“*) Eine Anzahl seiner zu Siena gemalten Fresken befinden sich, wohlerhalten, noch in ihren ursprünglichen Räumen, andere sind von den Wänden gelöst und in den Sammlungen der Akademie zu Siena bewahrt worden. Für das Kloster des heiligen Bernhard malte er „den Besuch der Madonna bei der heiligen Elisabeth,“ „die Vorstellung der Maria im Tempel,“ sowie „die Himmelfahrt und Krönung der Maria.“ Als weit vorzüglicher müssen die Figuren der Heiligen: Ludwig von Toulouse, Bernhardin, Antonius von Padua und Franciscus gelten, die der Künstler gleichfalls im gedachten Kloster ausführte. — Im Jahre 1526 malte Soddoma die Kapelle der heiligen Katharina in S. Domenico zu Siena. Er stellte Scenen aus dem Leben der gedachten Heiligen dar, bei denen ihm Vasari wiederum Schuld giebt, ohne Zeichung und Carton, direkt auf die Wand gemalt zu haben, Trotzdem zeichnen sich die gedachten Bilder durch eine Fülle schöner Einzelnheiten aus, wennschon die Compositionen unklarer sind, als in andern Arbeiten des Meisters. Dafür fielen die im Jahre 1530 ausgeführten Arbeiten in der Kirche S. Spirito um so vorzüglicher aus. Ueber einer Altarnische ist „St Jacob zu Pferde, als Saracenensieger dargestellt, unten rechts und links S. Antonius der Abt und S. Sebastian; wiederum von seinen herrlichsten Arbeiten.“**) — Auch die Fresken im Palazzo publico (im Rathssaal vor allem die Heiligen: S. Ansano, S. Bernardo Tolomei, S. Vittorio); „die Geburt Christi“ über einem Sienesischen Stadtthor (Porta Pispini) und das grossartige „Ecce homo“ (für die Kirche S. Spirito gemalt, gegenwärtig in der Akademie bewahrt) endlich eine Reihe von Oelbildern, widerlegen Vasaris abgeschmackte Behauptungen von des Künstlers beständiger unüberwindlicher Trägheit. Unter den Oelbildern Soddomas gelten „der heilige Sebastian“ (in der Florentini-

*) *Burckhardt*, Cicerone. S. 947.
**) *Burckhardt*, Cicerone. S. 946.

schen Gallerie der Ufficien) und „das Opfer Abrahams“ (im Chore des Pisaner Doms) für die vorzüglichsten.

Jedenfalls hatte Giovannantonio um Siena verdient, trotz aller Launen und etwaigen Thorheiten hochgehalten zu werden. Wesentlich schadete ihm, dass er sich von seiner Gattin trennte, aus welchen Gründen dies auch geschehen sein mag. Und es scheint, dass die Wunderlichkeiten des Künstlers mit den Jahren eher zu- als abnahmen. Mindestens erzählt Vasari, den wir freilich immer als den unsichersten Bürgen bezüglich Soddomas betrachten müssen, von der andauernden Pferdeliebhaberei des Malers. Bei einem Aufenthalt in Florenz „liess er ein Berberpferd, welches er mit gebracht hatte, an dem Wettlauf von San Bernaba Theil nehmen, und sein gutes Geschick wollte, dass es den Preis gewann. Wie nun die Knaben, die der Sitte gemäss dem Gewinnenden und den Trompetern nachlaufen, um den Eigen- oder Zunamen vom Besitzer des Sieger-Pferdes auszuschreien, Giovannantonio fragten, welchen Namen sie rufen sollten: antwortete er „Soddoma, Soddoma!“ und die Knaben riefen also. Diess hörten einige rechtliche alte Leute, schüttelten den Kopf und sagten: welch hässliche gottlose Sache ist es, dass ein solcher Schandname durch unsere Stadt gerufen wird! und es fehlte wenig, so wäre Soddoma sammt seinem Pferde und dem Affen, den er auf dem Sattel vor sich hatte, von den Buben und von dem Volke gesteinigt worden. Er hatte im Verlauf mehrerer Jahre eine Anzahl Stücke reicher Stoffe, die ihm seine Pferde im Wettlauf gewonnen hatten, aufgespeichert und machte sich breit damit, zeigte sie jedem, der in sein Haus kam, ja er hing sie sogar öfter an seinem Fenster zur Schau aus.“

Durch solche und ähnliche Dinge, welche übertrieben, entstellt, auf alle Fälle von Neidern, Nebenbuhlern und Gegnern ausgebeutet werden können, durch eine verschwenderische Lebensweise, brachte sich der Künstler um die Vorliebe, mit der ihn früherhin die Bewohner Sienas betrachtet hatten. Es ist unendlich traurig zu vernehmen, dass er, von der Armuth genöthigt, Siena verlassen habe und in den letzten Tagen seines Lebens zwischen Volterra, Florenz, Pisa und Lucca gewandert sei, um künstlerische Aufträge zu erhalten, was ihm nicht überall geglückt zu sein scheint. — Bei der endlichen Rückkehr nach Siena erkrankte er „und da er Niemand hatte sein zu pflegen, noch etwas, davon er hätte verpflegt werden können“, sah er sich genöthigt, seine Zuflucht zum

öffentlichen Hospital zu nehmen, woselbst er am 14. Februar 1549 verschied.“ —

Soddomas hohe Begabung äusserte sich nicht blos in seinen eignen Werken, sondern auch in den Nachwirkungen, die er auf die Kunst zu Siena übte und die sich weit über seinen Tod hinaus in einer Weise bewährten, dass die Sieneser Maler (Pacchiorotto, Beccafumi, Baldassare Peruzzi u. A.) den tüchtigsten des sechzehnten Jahrhunderts zweifellos beigezählt werden müssen.

Giulio Pippi, genannt Romano.

1492—1546.

„Unter den vielen, ja unzählbaren Schülern Rafaels von Urbino, von denen die meisten trefflich wurden, ahmte Keiner ihm in Erfindung, Manier, Zeichnung und Colorit treuer nach, als Giulio Romano.“ Mit diesen Worten leitet Vasari seine Lebensbeschreibung Giulio Romanos*) ein, und setzt ein feuriges überschwengliches Lob hinzu, welches das Urtheil der Gegenwart nicht ganz mehr zu unterschreiben vermag. Dagegen ist es unbestreitbar, dass wie Giulio Romano der Liebling Rafaels gewesen, er sich auch meisten von dessen Kunst angeeignet hatte. So lange er unter dem direkten Einflusse des herrlichen Meisters und Freundes stand, scheint ihn auch ein Hauch von dessen edlen und innerlichen Wesen angeweht zu haben, während in späterer Zeit eine gewisse Kälte und Aeusserlichkeit seiner Natur wieder an den Tag tritt. Immerhin aber zählt Giulio Romano zu den bedeutendsten Meistern des sechzehnten Jahrhunderts und hat den vollsten Anspruch darauf, seine vielseitige und reiche Thätigkeit geschildert zu sehen. Der eigentliche Familienname dieses Künstlers war Gianuzzo, — doch schrieb er sich jederzeit Giulio Pippi, was sich auf den Taufnamen seines Vaters Pippi (Philipp) bezog. Die Verhältnisse seiner Familie scheinen gute gewesen zu sein, mindestens war dieselbe mit Häusern und Vignen in der Umgegend Roms begütert. Giulio selbst wurde im Jahre 1492 zu Rom geboren, er war

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. III. Band. II. Abth. S. 381.

der zweite von vier Brüdern, über seine sonstigen Jugendverhältnisse ist uns sehr wenig bekannt geworden. Bei früh hervortretendem Talent muss er zeitig zu Rafael gelangt sein. Nur vier Jahre jünger, als der jugendliche Meister, offenbar durch einen edlen Anstand wie durch seine grosse Begabung gleichmässig begünstigt, ward er bald der Lieblingsschüler Santis, der vertrauteste Genosse desselben, und der Gehülfe bei den grossen Aufträgen, mit denen sich Rafael seit dem Regierungsantritt Leo X. wahrhaft überlastet sah. Es wird schwerlich ganz genau zu entscheiden sein, an welchen Werken Giulio Romano mehr oder mindern Antheil gehabt, Vasari bezeichnet vornehmlich die Fresken im Zimmer „Stanza dell' Incendio", die Wandbilder in der Farnesina, sowie einzelne Oelbilder, an denen der junge Künstler wesentlichen Antheil hatte. „Er befolgte so genau Rafaels Behandlung, dass es bei vielen Gemälden oft schwer fällt, des Schülers Hand vor der des Rafael zu unterscheiden."*) — Neben seiner Ausbildung als Maler warf sich Giulio hauptsächlich auf architektonische Studien, erfreute sich hier nach Vasaris Bericht der speciellen Leitung Rafaels, der ihn auf das liebevollste unterwies. „So vermochte er nach kurzer Zeit treffliche Perspective zu zeichnen, Gebäude zu messen und Grundrisse zu fertigen, wenn Rafael daher bisweilen nach seiner Weise Skizzen entwarf, liess er sie vergrössert nach genauem Maas von Giulio ausführen, um sich ihrer bei Bauwerken zu bedienen. Giulio fing an, hieran Vergnügen zu finden und beschäftigte sich so vielfach mit diesen Dingen, dass er ein trefflicher Meister wurde."

Wir haben uns Giulio Romano im Frühling seines Leben wesentlich und fast ununterbrochen in der Gesellschaft Rafaels zu denken. Seinem Meister verdankte er die Beziehungen, in welche er früh kam, die Aufmerksamkeit, welche ihm Papst Leo X. zuwendete, die Freundschaft des Grafen Baldassare Castiglione, die späterhin für ihn so wichtig werden sollte. Giulio Romano theilte nicht nur die Arbeiten, sondern auch die Vergnügungen und Ehren seines Meisters. Da es nicht möglich war, sich der Liebenswürdigkeit und dem herzgewinnenden Zauber Santis zu entziehen, da selbst feindliche Künstler von demselben umgewandelt wurden, ist es eine müssige Frage, wie Giulio Romano dem Urbiner seine Liebe und Theilnahme vergolten habe. Dieselbe blieb

*) *J. D. Passavant*, Rafael von Urbino. I. Theil. S. 378.

sich bis zu Rafaels Tode fortwährend gleich und in seinem Testament hinterliess der Meister dem Schüler nicht nur alle in seinem Besitz befindlichen Gegenstände der Kunst, sondern übertrug ihm auch die Vollendung der unfertig gelassenen Gemälde.

Nach einer Sage soll Giulio Romano nicht allein der Erbe der Kunstgegenstände und Entwürfe seines Meisters, sondern auch jener Geliebten desselben gewesen sein, die er vor Empfang der Sterbesacramente wohl versorgt aus seinem Hause sandte. Obschon dies nach damaligen italienischen Sitten und Begriffen nicht allzu unwahrscheinlich ist, wollen wir es doch lieber als unbegründet ansehen. Sicher dagegen trat Giulio Romano, so weit dies möglich war, an der Stelle Rafaels in die Gunst Papst Leos X. ein. Den nächsten Anlass boten hierzu die Fortsetzung der grossen Wandbilder im Vatican, vor allem des Constantinsaales. Rafael hatte die Zeichnung und den Carton zur Schlacht des Constantin mit dem Maxentius vollständig hinterlassen,*) Giulio Romano hatte daher nichts zu thun, als die Ausführung desselben zu übernehmem, was er in vorzüglicher Weise bewerkstelligte. Dagegen waren zu den übrigen Bildern keine Cartons, nur allgemeine Andeutungen und lediglich für „die Erscheinung des Kreuzes“ eine ausgeführte Zeichnung vorhanden. Zur „Taufe Constantins“, zur „Schenkung Roms“ und zu den Figuren der Päpste, den begleitenden Tugenden, den kleineren Bildern unter den grossen Wandgemälden, mussten die Schüler Rafaels ihre eigne Kraft brauchen, und es unterliegt keinem Zweifel, dass diese Compositionen zum grössten Theil von Giulio Romano herrühren, wenn er auch in der Ausführung durch Francesco Penni (genannt il fattore) und seine Schüler Giovanni da Lione und Rafael del Colle unterstützt wurde. Vollkommen richtig war es, das Giulio Romano vom Plane seines verstorbenen Meisters, die Bilder des Constantinsaales in Oel zu malen, abwich und ihnen die übliche Ausführung in Fresko gab. —

Das Bild der „Erscheinung des Kreuzes“ stellt Constantin den Grossen vor“, der eine Rede an seine Soldaten hält, um ihnen die Erscheinung des Kreuzes und den dadurch verheissenen Sieg über den Maxentius zu verkünden. Er ist, vom Beschauer links, von dem kaiserlichen Zelte, stehend auf einem Tribunal vorgestellt. Seine Figur ist nicht sonderlich bedeutend, dagegen herrscht viel Leben in den Kriegern, die sich um

*) S. Seite 252.

ihn versammeln, theils auf seine Worte hörend, theils das am Himmel erscheinende Kreuz betrachtend, bei dem man in griechischer Sprache die Worte liest: in diesem siege. Mehr im Hintergrunde eilen Soldaten herbei, um dieses Wunder dem Kaiser zu verkünden. In der Ferne sieht man die Tiber mit dem Pons Aelius, die Mausoleen des August und Hadrian und eine Pyramide. Die weder dem Gegenstand angemessne noch in ihrer Erscheinung erfreuliche Episode des nackten Zwerges, der sich, rechts im Vordergrunde, den Helm aufsetzt, ist von der Erfindung des Giulio Romano.“ *) Doch hat es grosse Wahrscheinlichkeit, dass der Künstler von Leo X., welcher für Zwerge und Possenreisser eine unedle Vorliebe hegte, zur Darstellung dieses Menschen gebieterisch veranlasst worden ist. Die „Erscheinung des Kreuzes“ ward ebenso wie die „Constantinschlacht“ durch Giulio Romano selbst gemalt und ist daher weit vorzüglicher als die Taufe Constantins, die Penni ausführte. Mehr betheiligt war Giulio bei der „Schenkung Roms“ nach allgemeiner Annahme von seinem Schüler Rafael del Colle gemalt. „Dies Gemälde stellt Constantin den Grossen dar, welcher nach der auf der angeblichen Schenkungsakte beruhenden Sage, dem Papst die Herrschaft von Rom ertheilt. Die Scene ist das Innere der alten Peterskirche. Der heilige Sylvester erscheint auf dem päpstlichen Throne im Mittelgrundel des Bildes, vom Beschauer links. Der Kaiser überreicht ihm knieend die goldne Bildsäule einer Roma und empfängt dafür den apostolischen Segen. Er ist in antiker Rüstung vorgestellt: die meisten übrigen Figuren zeigen das Costum der Zeit des Malers. Die päpstliche Schweizergarde erscheint fast in derselben Tracht, wie gegenwärtig. — Unter den zahlreichen Zuschauern befinden sich auf dem Vordergrunde schöne weibliche Figuren.“ **) —

Es war Giulio Romano und seinen Genossen keineswegs vergönnt die Arbeiten im Constantinsaal in rascher Folge ausführen zu können. So lange allerdings Papst Leo lebte, wurde eifrig daran gearbeitet. Aber eben damals war Romano auch mit dem Bau der Villa Madama und mit der künstlerischen Ausschmückung derselben im Auftrage des Cardinals Giulio Medici beschäftigt. In dieser Villa, einem vornehmen und

---

*) *Platner* und *Bunsen*, Beschreibung der Stadt Rom. I. Theil. S. 368.

**) *Platner* und *Bunsen*, a. a. O. S. 372.

majestätischen, jetzt leider verfallendem Bau, wurde unter Giulios Wandmalereien hauptsächlich der „Polyphem“ berühmt. Er stellte denselben von Gruppen spielender Kinder und Satyrn umgeben dar. „In der mächtigen Gestalt des Polyphem tritt des Giulio spätere Eigenthümlichkeit schon sprechend hervor. — Sein feuriges Temperament war viel geeigneter ein grossartiges Naturleben darzustellen und in flüchtigen Skizzen meisterhaft zu entwerfen, als tiefgemüthliche beziehungsreiche Gegenstände mit Sorgfalt auszuführen.“ *)

Unmittelbar nach dem Tode Rafaels dauerte für Giulio Romano die glückliche Zeit fort. Eben damals verlieh ihm Papst Leo X. die Präfecturstelle am Tiber, eine Sinecure, die er gegen eine feste jährliche Rente alsbald verkauft. Er befand sich mitten in grossen Arbeiten, theils um dem verstorbenen Meister, theils um dem eignen Rufe zu genügen. Im Februar des Jahres 1521 betraf ihn ein erster Schlag durch den Tod seines Vaters, der ihn in seinem Testament zum Vormund der unmündigen Kinder und zum Haupte der Familie ernannte, wodurch ihm natürlich mannichfache Pflichten auferlegt wurden. Giulio Romano übernahm dieselben indess um so zuversichtlicher, als er damals sicher keinen Gedanken hatte, wie bald er Rom verlassen müsse. Das zweite härtere Missgeschick war der im selben Jahre stattfindende Hintritt Papst Leos X. Es erfolgte bekanntlich damals die Wahl des letzten Nichtitalieners Hadrians VI. zum Statthalter Christi. Der neue Papst, grämlich, strengkirchlich, kunstfeindlich, mit Recht erbittert über Verschwendung und Missbräuche der vorangegangenen Regierung, unbekümmert um Anmuth, Schönheit und äussern Schmuck des Lebens, trieb die Maler und Bildner aus dem Vatican, liess alle Arbeiten, selbst im Saale Constantins, einstellen. Vergebens gossen die Römer den bittersten Spott und Hohn über den nordischen Barbaren und Bären aus, umsonst häuften Berni, Givio und Aretino Berge von Lächerlichkeit über das Haupt des Papstes — für die Künstler kamen dennoch zwei schwere Jahre. Vasari meint gar, „dass Giulio Romano und Francesco Penni in Verzweiflung geriethen und gleich Perino del Vaga, Giovanni von Udine, Bastiano Veneziano und anderen Künstlern nahe daran waren Hungers zu sterben.“

So ganz schlimm dürfte es nun wohl mit Giulio Romano, der einiges

*) *Passavant*, Rafael von Urbino. I. Theil. S. 379.

Vermögen geerbt hatte, eben nicht ausgesehen haben. Dass er aber schon während dieser Periode, wie die meisten der in Rom lebenden Maler nach einem Zufluchtsort ausgeschaut, ist wahrscheinlich. Zwar starb Hadrian nach einer Regierung von wenig über zwanzig Monaten und mit der Wahl des Cardinals von Medici (Clemens VII.) erwachten, nach Vasaris Ausdruck, alle grossen Fähigkeiten und alle schönen Künste in einem Tage wieder.*) Auch erhielten Giulio und seine Genossen jetzt augenblicklich Auftrag zur Vollendung der Gemälde im Constantinsaale, die nun unbehindert und ununterbrochen vor sich gieng. Aber recht heimisch und in der alten sichern freudigen Unbefangenheit fühlten sich die Künstler in Rom jetzt nicht mehr. Und so sehen wir am Ende des Jahres 1524, unter Vermittlung des Grafen Baldassare Castiglione, mehrerwähnten Verfassers des „Cortegiano", den jungen Meister in die Dienste des Hauses Gonzaga zu Mantua traten, an dessen Spitze damals Marchese Federigo II. (später von Karl V. zum Herzog erhoben) stand.

Zuvor ist noch der Oelbilder zu gedenken, welche Giulio Romano neben seinen grösseren Arbeiten in den vier Jahren, die er nach Rafaels Tode in Rom noch zubrachte, ausgeführt hat. Weitaus das schönste derselben, das würdigste seiner Staffeleigemälde überhaupt, ist „die Steinigung des heiligen Stephanus." Die Gestalten der fanatischen Juden, die steinigend auf Stephanus einstürmen, der erbitterte Saulus, der auf den Kleidern des Heiligen sitzt, sind im wirksamsten Gegensatz zur freudigergebnen Miene des Dulders erfasst, dem sich der geöffnete Himmel, Gott und der Erlöser zeigen. Das schöne Bild befindet sich in der Kirche S. Stefano vor dem Thore dell Arco in Genua. Hierher sind ferner das Madonnenbild auf dem Hauptaltar der Kirche San Maria dell Anima in Rom, welches Giulio Romano ursprünglich im Auftrage Jacob Fuggers zu Augsburg malte, und endlich jenes Gemälde der „heiligen Familie" zu rechnen, welches eine Zierde der Dresdner Gemäldegallerie ist.

Marchese Federigo Gonzaga hatte im August des Jahres 1527 dem Grafen Castiglione, „seinem damaligen Gesandten in Rom", den Befehl zukommen lassen, ihm einen Baumeister zu senden, der ihm bei Errichtung seines Palastes und andern in der Stadt auszuführenden Dingen Hilfe leiste." Romano entschloss sich dem deshalb an ihn ergehenden

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. III. Band. I. Abtheilung. S. 387.

Rufe zu folgen. Die Erlaubniss des Papstes wurde eingeholt und die Reise nach Mantua mit Castiglione angetreten, der im Auftrag des Papstes sich zu Karl V. begeben wollte. Giulio Romano liess in Rom nur den werthloseren Theil seines Besitzthumes, unter Aufsicht seines älteren Bruders Giambatista del Corno zurück. Da er nicht allein Bilder, sondern selbst antike Marmorfiguren mit sich nahm, so erhellt zur Genüge, dass er auf eine dauernde Niederlassung in der Stadt der Gonzagen rechnete.

Die Aufnahme, welche Giulio Romano am Hofe Marchese Federigos fand, war eine glänzende und konnte ihm zeigen, welchen Werth man auf seinen Besitz legte. Für das erste warf der Fürst dem Künstler einen Jahrgehalt von fünfhundert Goldducaten aus. Er wies ihm ein vortreffliches Haus an und bewilligte ihm freie Tafel, für sich, einen Schüler und einen Diener. „Noch mehr: er sandte ihm Sammt und Atlas, Tuch und Zeuch zu Kleidungsstücken und schenkte ihm auf die Nachricht, dass Giulio kein Pferd habe, eines seiner Lieblingsthiere, Ruggieri mit Namen.“ *)

Zunächst war Giulio Romano in seiner Eigenschaft als Baumeister berufen worden und blieb auch als solcher, während seines ganzen langjährigen Aufenthalts in Mantua thätig. Sein Hauptwerk bildet das vor der Stadt liegende „herzogliche Lustschloss, der grossartige Palazzo del Te. — Es ist ein ausgedehnter Bau von 210 Fuss im Quadrat, der sich um einen grossen Hof gruppirt, mit Garten und reicher Decoration angelegt, äusserlich durch eine dorische Architectur fast zu streng und ernst gegliedert. Gegen den Garten öffnet sich eine offene Loggia auf gekuppelten Säulen. Ausserdem war die Bauthätigkeit Giulios in Mantua so umfassend, dass sie den Charakter der ganzen Stadt im Wesentlichen bedingt und Herzog Federigo mit Recht sagen konnte, es sei nicht seine, sondern Giulio Romanos Stadt.“ **)

Der durch ihn erbaute Palast del Te gab Giulio Romano reichste Gelegenheit seiner Neigung zur Freskomalerei in der ungehemmsten Weise zu folgen. Er wählte zwei Eckräume, um in dem einen die Geschichte dem Psyche, in dem andern den Sturz der Giganten darzustellen. Vasari spricht mit höchster Begeisterung von diesen Werken, die aller-

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. III. Band. II. Abtheil. S. 413.
**) *Lübke*, Geschichte der Architectur. S. 528.

dings neben einzelnen Unschönheiten, Rohheiten und stellenweis einer gewissen Kälte, doch von einer Kraft desTalents und einem Reichthum der Phantasie zeugen, welche sonst unter den Schülern Rafaels eben nicht vorhanden sind. — Die Simse des Zimmers der Psyche bilden Achtecke, welche den Plafond umschliessen, auf dem die schöne „Vermählung der Psyche" dargestellt ist. In den Achtecken sind die Leiden Psyches, die Verfolgung derselben durch Venus und in den Ecken bei den Fenstern viele Liebesgötter dargestellt. Darunter zeigen die Wände wiederum grössere Bilder in Fresko (die Gemälde der Wölbung sind in Oel ausgeführt), unter denen sich „Psyche im Bad", „Psyche und Phöbus" die Anordnung zu einem reichen Gastmahl der Götter durch Merkur u. s. w. befinden. — Im Bilde des Sturzes der Giganten, zu welchem er einen besondern Raum hatte erbauen lassen, schien Giulio Romano vielmehr in die Fusstapfen Michel Angelos, als Rafaels treten zu wollen. In der Mitte der Wölbung ist der Thron des Jupiter; in Verkürzung von unten auf gesehen. Weiter unten Jupiter, wie er seine Blitze nach den stolzen Riesen schleudert, noch tiefer Juno, die ihm Hülfe leistet. Die Winde blasen mit wunderlichen Angesichtern nach der Erde, während die Göttin Opis mit ihren Löwen sich nach dem furchtbaren Dröhnen der Donner wendet, wie die übrigen Götter und Göttinnen thuen, besonders Venus, welche Mars zur Seite hat und Momus, der mit ausgebreiteten Armen des Himmels Einsturz zu erwarten scheint. Gleicherweise sind die Grazien von Furcht erfüllt, die Horen und alle Götter entfliehen auf ihren Wagen. Luna, Saturn und Janus kehren sich gegen die lichteste Stelle des Himmels, dem drohenden Unheil zu entfliehen; dasselbe thut Neptun, welcher mit seinen Delphinen sich auf dem Dreizack zu halten sucht. Apollo steht auf dem Sonnenwagen und einige Horen scheinen den Lauf der Rosse aufhalten zu wollen. Auf den Wänden unter der Wölbung der Decke sind die Riesen (Giganten), von denen einige zunächst unter Jupiter Berge und grosse Felsblöcke auf den Schultern tragen, eine Treppe zum Himmel hinauf zu bauen, wo ihr Sturz sich vorbereitet, denn Jupiter donnert und der ganze Himmel ist von Zorn gegen sie erfüllt. In diesem Theile liegt Briareus in dunkler Höhle von Felsstücken fast überdeckt, andere Riesen sind zerschlagen, einige liegen todt unter Bergestrümmern. Ausserdem sieht man durch den Riss einer Grotte in der Ferne eine Menge Riesen fliehen, von den Blitzen des

Jupiter getroffen. In einem andern Theile fallen Tempeltrümmer, Säulen und allerlei Mauerstücke auf die Giganten herab.“*)

Ausser der Geschichte der Psyche und der Giganten enthält der Palast del Te noch zahlreiche andre Darstellungen von der Hand Giulio Romanos und seiner Schüler, die sich vom Triumphzuge Kaiser Siegismunds bis zum Sturze des Icarus, von den Verkörperungen der zwölf Monäte bis zu Abbildungen der Lieblingspferde Marchese Federigos erstrecken. Dass dabei viel Aeusserliches und Flüchtiges mit unterlief, war schon nach der Masse des Dargestellten geradezu unvermeidlich.

Giulio Romanos Malerthätigkeit zu Mantua beschränkte sich auch keineswegs auf den von ihm selbst errichteten Palast. Im älteren in der Stadt belegnen Schlosse der Gonzagen, führte er gleichfalls mehrere Cyclen von Freskogemälden aus. In einem Zimmer des Untergeschosses malte er Scenen aus der Jagd der Diana, die unter allen seinen Mantuaner Bildern nach der Anschauung Kuglers am meisten an Rafael erinnern. Im Hauptsaale des herzoglichen Schlosses stellte Giulio Romano die Geschichte des trojanischen Krieges, in einer mächtigen, von seiner ausserordentlichen Begabung zeugenden Bilderfolge dar. „In Rücksicht ihrer Erhaltung haben diese Fresken Vorzüge vor denen im Palast del Te; in Rücksicht des Styls, der kühnen Zeichnung, der Formen und Anordnung sind sie denselben ähnlich. Die Bilder im einzelnen und noch mehr die Gedanken im Einzelnen, zeugen von dem Dichtergeist des Künstlers. Die schlafende Helena, Vulkan, der Achilles Waffen schmiedet, sind schön, und Minerva, welche den Ajax des Oileus Sohn erschlägt, unsres Bedünkens unübertrefflich erfunden.“**)

Das äussere Leben Giulio Romanos hatte sich während aller dieser Arbeiten fortdauernd günstiger und zuletzt glänzend gestaltet. Am 5. Juni 1526 hatte Marchese Federigo seinem Hofbaumeister und Hofmaler das Bürgerrecht der Stadt Mantua verleihen lassen, wenige Zeit später erhob er ihn in den Adelsstand und machte ihm bedeutende Schenkungen an Ländereien. Er erhöhte seine regelmässige Besoldung auf siebzig Ducaten monatlich, überliess ihm ausserdem den Ertrag eines Gebäudes und begünstigte ihn auch sonst in der mannichfachsten Weise. Die Gunst

---

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. III. Band. II. Abth. S. 403.

**) Mantua im Jahre 1795. Göthes Propyläen. (Tübingen 1800). III. Band. II. Stück.

des Fürsten blieb dem Künstler durch eine lange Reihe von Jahren hindurch gesichert. Das Ansehen, in welchem er bei Hofe und in der Stadt stand, erhöhte sich hierdurch mindestens ebensosehr, als durch seine Leistungen. Allerdings lagen ihm auch vielfache Verpflichtungen ob, er war Oberaufseher aller Staats- und Strassenbauten im Mantuanischen, er hatte der andauernden Baulust des Fürsten zu genügen, was sich nicht immer leicht erwies. So konnte es sich bei dem fast freundschaftlichen Verhältniss, in welchem der Künstler zu Federigo Gonzaga stand, doch ereignen, dass dieser gelegentlich (unterm 12. November 1531) an ihn schrieb: „wenn wir bei unserer Rückkehr nicht alle Zimmer und Gemächer fertig und soweit vollendet finden, dass man darin wohnen kann, so werden wir uns mit Euch so stellen, dass es Euch höchlichst missfallen wird.“ Giulio machte in dieser Beziehung eben nur die alte Erfahrung, dass es an keinem Hofe stets schön Wetter bleiben kann, so voll auch sonst der Sonnenschein fürstlicher Huld ihn bestrahlte.

Im Jahre 1529 verheirathete sich Giulio Romano mit Helena Guazzo-Landi, aus einem adligen Hause stammend. Seine Frau brachte ihm eine Mitgift von 700 Goldducaten zu. Er hatte sich, der Kirche San Barnaba gegenüber, ein reich verziertes Haus gebaut, in dem er auf sehr vornehmem Fusse lebte. Den ersten Sohn, welchen ihm seine Gattin gebar, benannte er in dankbarer Erinnrung an seinen herrlichen Meister Rafael, ausserdem hatte er eine Tochter Virginia. —

Im Jahre 1530 kam Kaiser Karl V. nach Mantua, Federigo Gonzaga, der zum Herzog erhoben wurde, wünschte dem mächtigen Herrscher einen glänzenden Empfang zu bereiten und nahm hierzu Giulios Dienste stark in Anspruch. Derselbe musste Triumphbögen errichten, die Hoffeste mit möglichstem Geschmack und grosser Pracht arrangiren, worin er, wie Vasari meint, „nicht seinesgleichen hatte, denn nie zeigte sich Jemand bei Maskeraden und seltsamen Kleidungen, Wettkämpfen, Festen und Turnieren erfindungsreicher, als Giulio, wie Kaiser Karl und alle, welche damals nach Mantua strömten, mit Staunen gewahr worden sind.“ Zu derartigen Hofdiensten wurde seine Erfindungskraft natürlich nicht selten in Bewegung gesetzt, auch beschränkte sich seine Thätigkeit keineswegs auf Mantua. Der ferraresische Hof bediente sich der Talente Giulio Romanos gleichfalls und während Vasari berichtet, dass Giulio viele Zeichnungen für Ferrara zu flandrischen Hautelissetapeten gefertigt

habe, ersehen wir aus Briefen desselben vom Jahre 1535, dass auch sein Rath und seine Hülfe als Baumeister eifrig begehrt wurden.*)

Es ist unmöglich und würde uns über alle Grenzen dieser Blätter führen, die Thätigkeit, welche Giulio Romano zu Mantua entwickelte, ins Einzelne darzustellen. Ausser seinen grossen Wandgemälden entstanden noch fortwährend manche Staffleibilder, die indessen weniger geschätzt werden, als die Arbeiten seiner römischen Periode. — Nach auswärts wurden seine Entwürfe fortwährend gesucht, so begehrten z. B. im Jahre 1540 die Bauvorsteher der Steccata zu Parma, denen der unbeständige Künstler Fr. Mazzuola, genannt il Parmigiano, nicht Wort gehalten, den Carton einer Krönung der Jungfrau Maria von ihm. An völliger Vollendung dieses Werkes wurde indessen Giulio Romano durch den am 18. Juni 1540 erfolgten Tod Federigo Gonzagas verhindert. „Er hatte die Leichenfeierlichkeiten einzurichten und wegen dieser angestrengten Beschäftigung, sowie auch wegen der Betrübniss über den Verlust seines Herrn fiel er in eine Krankheit.“**)

An die Spitze der Regierung des Herzogthums trat für Federigos unmündige Kinder der Cardinal Ercole Gonzaga, der Bruder des Herzogs, der den Künstler „öfter als den eigentlichen Gebieter der ganzen Stadt bezeichnete und selbst in einzelnen Fällen seine Macht und Stellung der Giulios unterzuordnen, keinen Anstand nahm.“***) Der Cardinal wusste Romano, der einen Augenblick daran gedacht haben mochte, Mantua zu verlassen, bald zu bestimmen, in dieser Stadt zu bleiben, wo er hoch angesehen, gefeiert, reich begütert und durch Verwandtschaftsbande ebenso gefesselt war, wie durch diejenigen der Dankbarkeit gegen das Haus Gonzaga. Er setzte also seine Thätigkeit als Architect und Maler fort, entwarf den Plan zum beabsichtigten Neubau des Domes von Mantua und liess denselben unter seiner Leitung beginnen. — In dieser Zeit ward er auch von den Vorstehern des Baues der Kirche San Petronio nach Bologna gerufen, um dieselben mit dem Plane einer Façade zu unterstützen. — Von den zahlreichen kleinern Arbeiten, die er ausführte, von Zeichnungen, welche gelegentlich entstanden, wurden viele vortrefflich in Kupfer gestochen und diese Blätter dienten seinem in der That ausser-

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Theil. S. 333.
**) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Theil. S. 341.
***) *Passavant*, Rafael von Urbino. III. Theil. S. 73.

ordentlichen Rufe besonders ausserhalb Italiens, wo seine grossen Werke weniger bekannt waren.

Bis zum Jahre 1546 scheint Giulio Romano nicht wieder daran gedacht zu haben, Mantua mit irgend einer zweiten Stadt und seine glänzende Stellung mit einer andern zu vertauschen. Nur einen Ort und eine Thätigkeit gab es, die ihn mehr anziehen konnten: seine Vaterstadt Rom und die Leitung des Baues der Peterskirche, der einst sein Meister vorgestanden. Sechsundzwanzig Jahre seit dem Tode Rafaels waren verflossen, als man beim Tode Antonio da Sangallos im Jahre 1546 wirklich daran dachte, Giulio Romano die Leitung des grossen Baues zu übertragen. Die Unterhandlungen wurden eröffnet, natürlich wollte Ercole Gonzaga in keinem Falle vom Weggang des Künstlers etwas hören. Er mag die begonnenen Arbeiten desselben vorgeschützt und ihre Vollendung begehrt haben, mindestens erzählt Vasari, dass Giulio eine schon vorhandene Krankheit bedeutend verschlimmerte, als er „alle Kraft aufbot, damit ihn der Cardinal nicht ferner in seinem Vorsatz hindre.“ Die Krankheit nahm sehr bald einen übeln Verlauf und am 5. November 1546 starb er, nach fünfzehn Tagen des Fiebers, fast wie sein Meister Rafael, zwischen dessen Erkranken und schnellem Tode gleichfalls nur vierzehn Tage lagen.

Die Hoffnung seine Vaterstadt wiederzusehen und den Bau von Sanct Peter, den er aus seiner Jugend so wohl kennen musste, als Meister zu übernehmen, ward wahrscheinlich mit vielen andern Plänen und Entwürfen begraben. Giulio Romano stand erst im vierundfünfzigsten Jahre, und seine Energie, sein Thätigkeitsdrang waren noch ungebrochen, wenngleich in seiner schöpferischen Kraft als Maler ein Stillstand eingetreten schien. Die Bestattung des Künstlers fand in der seinem Hause nahe gelegnen Kirche San Barnaba statt, ohne dass ihm von Seiten seiner Familie oder des Fürstenhauses ein Denkmal gesetzt worden wäre. Freilich hatte er ganz Mantua zu einem Denkmal seines Talents verwandelt, die zahllosen Werke, die er daselbst ausgeführt, Bauten und Bilder, erinnern jeden, der die Stadt betritt, an Giulio Romano, welcher einst der Liebling des herrlichen Urbinaten und während seines ganzen Lebens einer der hervorragendsten Meister Italiens war. Unter den Schülern, die er zahlreich hinterliess, hat in der Kunst Keiner eine ähnliche Stellung zu ihm, wie er zu Rafael Santi gewonnen.

Antonio Allegri.

(*Coreggio.*)

1494—1534.

Kaum Einer unter den grossen Meistern der Kunst hat ein seltsameres Geschick gehabt, als Coreggio. Bei seinen Lebzeiten nicht gerade in kläglichen, aber doch beschränkten Verhältnissen sich bewegend, in seinen nächsten Umgebungen hochgehalten, ohne sich eines durch Italien reichenden Rufes und Ruhmes, wie er ihn wohl verdient hätte, zu erfreuen, — nach seinem Tode dagegen unter die Gepriesensten aufgenommen, vielfach Rafael zur Seite gestellt und im ganzen vorigen Jahrhundert geradezu überschätzt, dann wieder von strengen Kritikern allzuherb und schroff abfällig beurtheilt, hat erst die Anschauung unsrer Tage eine verdiente und gerechte Bewundrung Coreggios zwischen blinder Anbetung oder rigoristischer Verwerfung festgehalten. Dazu kamen noch die wunderseltsamsten bis auf diesen Tag zum Theil gangbaren Irrthümer über die äussere Existenz des Meisters. In kaum einer seiner Biographieen zeigt sich Vasari so oberflächlich unterrichtet, so ins Blaue urtheilend und von Hörensagen erfüllt, als in der des Antonio Allegri.*) Was Wunder, wenn die Anekdoten von Coreggios düsterm Elend, vom Sack mit Kupfermünze, an dem er sich den Tod getragen, bereitwillig geglaubt, von Poeten in herzbrechenden Tragödien und Novellen dargestellt und noch immer bei der „heiligen Nacht" und den Coreggiobildern im Louvre erzählt werden.

Antonio Allegri wurde im Jahre 1499 zu Coreggio, einem modenesischen Städtchen, dessen Namen er führt, geboren. Er stammte aus einer nicht unangesehenen Bürgerfamilie, sein Vater Pellegrino Allegri war Kaufmann und besass einiges Vermögen, es ist also nicht anzunehmen, er sei geradezu kümmerlich aufgewachsen. Im Gegentheil ward so ziemlich der Nachweis geführt, dass ihm eine gute allgemeine Bildung bei dem gelehrten Arzte Lombardi, der zu Coreggio lebte, zu Theil wurde. — In sehr früher Jugend muss sich der Trieb und die hervorstechende Be-

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. III. Band. I. Abth. S. 60.

gabung zur Malerkunst geltend gemacht haben. Der junge Antonio besass einen Oheim Lorenzo, der ein Provinzialmaler war und die Kirchen der Vaterstadt und ihrer Umgegend mit Altarbildern und Fresken verzierte. Von diesem empfieng der frühreife Knabe jedenfalls die erste künstlerische Anleitung. Ueber seinen weitern Bildungsgang ist bis heute keine vollständige Klarheit zu gewinnen gewesen. Lanzi, Fiorillo und neuere Forscher, unter denen Coreggios specieller Biograph Pungileone den ersten Platz einnimmt, sind der Meinung, dass der junge Antonio eine Zeitlang auch Schüler des Bildhauers Begarelli zu Modena gewesen sei. Im Jahre 1511 ward das Heimathstädtchen von einer Pest heimgesucht, die diesen veranlasste sich nach Mantua zu wenden, wo er in der Werkstatt Francesco Mantegnas die Werke von dessem grossen Vater Andrea kennen lernte, wahrscheinlich auch zuerst mit Bildern Lionardo da Vincis vertraut wurde. Alles in allem empfieng Allegri während der Zeit, die er von Coreggio entfernt war, reiche und vielseitige Anregungen.

Mag man ihn aber bald als einen Schüler des Lombarden Ferrari, bald des Modenesen Antonio Bartoletti, bald als den des Francesco Mantegna, bald als Freund und Gehülfen des Bildhauers Begarelli bezeichnen, so wird in der Hauptsache die selbständige und dem innersten Zug des eignen Wesens folgende Entwicklung Allegris nicht geläugnet werden können. Rafael ist jahrelang ein treuer Schüler Peruginos, Michel Angelo vielleicht eine kurze Zeit der des Ghirlandajo gewesen, Antonio Allegri dagegen muss als ein völliger Autodidakt bezeichnet werden, auch wenn er kurze Zeit die Unterweisungen einiger mittelmässigen Künstler genoss.

Wie viel oder wie wenig er von den Arbeiten Mantegnas, da Vincis und andrer bedeutenden Meister kennen lernte, dürfte jetzt schwerlich zu entscheiden sein. Sicher war er in seiner Jugend weder vom Reichthum der florentinischen Kunst umgeben, noch sah er jene glänzenden Meisterwerke, welche eben damals zu Rom entstanden waren. Was also Coreggio geleistet und geschaffen hat, gieng wesentlich aus dem Reichthum seines Innern, aus der eignen Seele und Phantasie hervor. Daraus erklärt sich die Art und Weise seiner Kunst, in welcher die Lebendigkeit, die Stärke und Wärme der Empfindung, die Innigkeit des Ausdrucks geradezu alles bedeutet. Auf die Darstellung der innersten

Empfindung, auf die bis zum Aeussersten gesteigerte Wiedergabe besonders menschlicher Wonne, menschlichen Jubels, auf eine süsse Verklärung selbst der Wehmuth strebte Allegri hin. Daneben mochten dem erregten Meister die Schönheiten der edlen Form, die Reize idealer Linien gleichgültig erscheinen. In seiner Gefühlswelt kannte er ferner keine Grenze zwischen himmlischen und irdischen Entzückungen und an Stelle einer scharf abgegrenzten antiken und christlichen Welt tritt bei Coreggios Bildern gleichsam ein goldenes Zeitalter, voll primitiven und durch nichts behinderten seelischen und sinnlichen Entzückens. Neben der Ausbildung der Fähigkeit die tiefsten Empfindungen treffend und ergreifend darzustellen, entwickelte Coreggio sein Colorit in einer eigenthümlichen Weise, zum seltensten Schmelz der Farben. „Eine wunderbare Verklärung ist über seine Gestalten ausgegossen; ein reinerer Aether umfängt sie und spielt leise zitternd um sie her, eine lichterfüllte Luft, die auch die Schatten hell zu machen scheint und überallhin den Bewegungen des gesteigerten Empfindungsvermögens folgt.“ *)

Antonio Allegris ganzes äusseres Leben war darnach angethan, ihn in seinen Eigenthümlichkeiten beharren und sich ruhig entwickeln zu lassen. Er blieb der Welt der äussern Ereignisse, wie den Hauptstädten italienischen Glanzes und italienischer Kunst jener Tage fern. Selbst wenn er, was noch keineswegs erwiesen ist, Florenz und Rom gesehen hat, so nahm er nie einen dauernden Aufenthalt daselbst. Im Jahre 1513 war er nach seinem Landstädtchen Coreggio zurückgekommen. Von dieser Zeit, seinem neunzehnten Jahre an, erscheint er als selbständiger Meister, welcher Aufträge suchte und erhielt. Einige in England befindliche Bilder, (unter denen eine „Gefangennahme Christi“, eine „Madonna mit dem Kinde“ und eine Art Genrebild „Treiber mit ihren Maulthieren“, von Allegri als Wirthshausschild gemalt,) gelten als die frühesten Arbeiten des Künstlers und fallen wohl noch vor die Zeit seiner Rückkehr nach Coreggio. Aus dem Jahre 1513 stammt das bekannte, in der Dresdner Gallerie befindliche Bild „der Arzt des Coreggio“ welches jedenfalls Lombardi, den oben erwähnten Lehrer des Malers darstellt. Im nächsten Jahre betraute das Franciscanerkloster zu Carpi den jugendlichen Meister mit der Ausführung eines Altarbildes, für das sich Allegri die Summe

*) *Kugler*, Kunstgeschichte. S. 746.

von 100 Ducaten ausbedang. Dies Altarbild, wohl erhalten und gleichfalls in der Dresdner Gallerie befindlich, gewöhnlich mit dem Namen des „heiligen Antonius“ oder „heiligen Franciscus“ bezeichnet, zeigt die Himmelskönigiun auf dem Throne, zur Linken die Heiligen Franciscus und Antonius von Padua, zur Rechten Johannes den Täufer und die heilige Katharina. Schon in diesem Gemälde macht sich der weiche eigenthümliche Schmelz Allegrischer Farben geltend. — Ungefähr um dieselbe Zeit erhielt der Maler durch einen Edelmann Murani zu Coreggio einen weitern Auftrag, und für die Hauscapelle dieses Herrn scheint das Bild gemalt, welches unter dem Namen der „Ruhe auf der Flucht nach Aegypten“ gegenwärtig eine Zierde der Gallerie der Ufficien zu Florenz bildet. „Hier zum ersten Male wird die Scene zum lieblichen Genrebild, was sie bei den Realisten des fünfzehnten Jahrhunderts, trotz aller Züge aus der Wirklichkeit noch nicht ist. Einige Befangenheit zeigt sich in dem gleichgültigen Kopf der Mutter und in der Unschlüssigkeit des Kindes, die von Joseph gepflückten Datteln anzunehmen. Die Farbe ist noch ungleich, theilweise merkwürdig vollendet.“*)

Aus jenem Jahre stammt ferner das grosse Bild der „Kreuztragung“, in dem Allegri die Macht der gotterfüllten Seele, die Erhabenheit des Geistes, welche selbst den peinlichsten Schmerz besiegen lässt, zur schönsten Anschauung brachte. Dies Gemälde bewahrt die Gallerie zu Parma.

Um 1517 oder 1518 führte eine Reise den Coreggianer Maler nach Bologna, wo eben Rafael Santis „heilige Cäcilie“ aufgestellt worden war. Tief ergriffen von der Macht und Schönheit dieses herrlichen Werks, machte sich dennoch das Bewusstsein ein Eignes zu besitzen und zu leisten, in dem bekannten Ausspruch „anch'io sono pittore“ „auch ich bin ein Maler“ geltend. Und es scheint wirklich, dass Antonio Allegri dieses Selbstgefühls bedurfte, denn weder jetzt noch später, wurde ihm eine der Berufungen, Beförderungen und ehrenvollen Auszeichnungen zu Theil, von denen die Geschichte der italienischen Künstler jener Tage sonst erfüllt ist.

In seinen nächsten Kreisen zwar wuchs der Ruf des jugendlichen Meisters. Ein ehrenvoller Auftrag, den er empfing, veranlasste seine momentane Uebersiedlung nach Parma. Unter den vielen grössern Ar-

*) *Burckhardt*, der Cicerone. S. 359.

beiten, die er hier ausführte, ist keine merkwürdiger, für Leben und Sitte der Zeit charakteristischer, als die Ausschmückung des Nonnenklosters San Paolo mit Darstellungen aus der antiken Mythologie. In jenen Tagen, wo die Kirche weltlicher als je geworden war, und der ganze Strom des italienischen Daseins nach heitrer Lust und prächtigem Lebensgenuss hinfluthete, glaubten selbst die Gottesbräute des reichen Paoloklosters nicht mehr nöthig zu haben, sich um ihre Gelübde und eigentlich klösterliche Lebensweise zu kümmern. Donna Giovanna da Piacenza, die Aebtissin des Klosters, liess daher Wand und Decke des Refectoriums anmuthig und reizend genug, aber nicht eigentlich klösterlich malen. Coreggio stellte die Rückkehr der Artemis von der Jagd dar, die jugendlich reizende, nur wenig bekleidete Göttin, ein Bild frischester Jungfräulichkeit, steht auf einem von prächtigen weissen Hindinnen gezogenen Wagen. Ueber diesem Hauptbilde ist die Decke des Refectoriums in eine Laubgrotte mit ovalen Oeffnungen verwandelt, aus denen Genien in den anmuthigsten reizendsten Gruppen hervorschauen. In den Lunetten finden sich (in Grau gemalt) weitere mythologische Darstellungen. Bei der ersten Wiederkehr kirchlicher Strenge mussten natürlich diese Bilder in einem Frauenkloster Anstoss erregen und so wurden sie verdeckt und erst in unserm Jahrhundert wieder zur Anschauung gebracht. — Ausser den Wand- und Deckenbildern für das Paolokloster führte Allegri noch ein Kuppelgemälde im Kloster S. Giovanni aus. Dasselbe stellt den heiligen Benedict, zwischen Engeln zum Himmel schwebend dar. Die Belohnungen, welche der Künstler für seine Arbeiten in dieser wie in spätrer Zeit empfieng, waren äusserst mässig, und stehen jedenfalls in gar keinem Verhältniss zu dem Honorar, welches selbst untergeordnete Künstler in Rom, Florenz und Venedig zu beanspruchen pflegten.

Trotzdem aber haben wir uns Antonio Allegri nicht wie Vasari will „schüchtern und schwermüthig" vorzustellen. Allerdings kann der Maler, der am Ende des Jahres 1519 ruhig wieder nach Coreggio zurückkehrte, nicht die glänzende Weltbildung und Weltfertigkeit, welche viele Künstler jener Tage auszeichnete, besessen haben. Dass er aber in seinen bescheidnen Verhältnissen sich eine ungetrübte Heiterkeit des Gemüths, selbst eine Art guten Humors erhalten habe, dafür sprechen nicht nur seine Bilder, sondern auch manche kleine Einzelheiten, zum Beispiel der Scherz, mit dem er seinen Familiennamen Allegri in das gleichbedeutende

„Lieto“ (heiter, vergnügt) umwandelte und sich solchergestalt auf vielen Bildern unterzeichnete. Gewiss mochte es ein Missgeschick sein, in eine Landstadt gebannt zu bleiben, von der ein berühmter spätrer Künstler (Annibale Carraci) meint, „ausser Essen, Trinken und Liebschaften denke man an nichts andres,“*) — aber Antonio Allegri scheint durch dies Missgeschick niemals eigentlich gebeugt worden zu sein. Auch war seine Lage im Städtchen Correggio, wenn auch bescheiden, durchaus nicht dürftig. Kurze Zeit nach seiner Rückkehr verheirathete der junge Meister seine Schwester Katharina. Er schenkte ihr nicht allein sein grosses Bild die „Vermählung der heiligen Katharina“, sondern stattete sie ausserdem mit hundert Ducaten aus, was damals für eine beträchtliche Mitgift galt. Die „Vermählung der heiligen Katharina“, gehört zu den Gegenständen, welche Coreggio öfter wiederholte, das berühmteste seiner Bilder dieser Art befindet sich in der Gallerie des Louvre zu Paris. Auf diesem Bilde wird die heilige Katharina im Beisein des heiligen Sebastian dem auf dem Schoose der Madonna sitzenden Christkinde vermählt. Die Ausführung des Bildes ist von einer wunderbaren Anmuth, von der süssesten Farbenpoesie. Aber wie Allegris glänzende Kunst überhaupt ihre bedenklichen Seiten hatte und auf wie gefahrvoller Bahn sie sich zu Zeiten bewegt „davon giebt jenes Bild der Vermählung der heiligen Katharina ein bezeichnendes Beispiel. Kindliche Naivität und — die Sprache hat leider kein andres Wort! — Geilheit grenzen hier unmittelbar neben einander.“**) Zu den Arbeiten Allegris aus diesen Jahren wird ferner das Bild „Christus am Oelberg“ gezählt, welches früher im Besitz der spanischen Könige, 1813 in den des Herzogs von Wellington übergieng. Dies Werk zeichnet sich durch seine wunderbare Beleuchtung aus: dieselbe geht von Christus und dem ihm erscheinenden Engel aus, die von strahlendem Glanze umgeben sind, während die schlafenden Jünger und die von Judas geleiteten Häscher sich im Dunkel befinden. Im Hintergrund zeigt sich früheste Morgendämmerung.

Im nächsten Jahre nach seiner Heimkehr und der Vermählung seiner Schwester, trat für Meister Allegri eines der wenigen Ereignisse solch gleichmässigen Daseins, als er führte, ein. Er heirathete 1520 ein fünf-

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. II. Theil. S. 47.

**) *Kugler*, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. (Stuttgart, 1854). II. Theil. S. 515.

zehnjähriges Mädchen, Girolama Merlini, die ihm im Laufe der nächsten Jahre drei Töchter und einen Sohn gebar. Wenn die kurz nach seiner Hochzeit gemalte Wiederholung der „Ruhe auf der Flucht nach Aegypten", die unter dem Namen der „Zingarella" bekannt und in den Studj zu Neapel befindlich ist, wirklich das Bild seiner jungen Frau enthält, so muss dieselbe anmuthig und reizend genug gewesen sein. Den Namen der Zigeunerin hat das schöne Bild übrigens von dem Bund, welchen die rastende Madonna auf dem Kopfe trägt, erhalten.

Schon im Jahre 1522 war Allegri wieder in Parma. Im Jahre 1520 bereits hatte er mit den Mönchen von S. Giovanni daselbst einen Contract geschlossen, wornach er die Ausmalung der Kuppel ihrer Kirche übernahm. Die unruhige Zeit hielt ihn indess in Coreggio fest, er schuf zwei mythologische Bilder „Jupiter die Antiope belauschend" (im Louvre zu Paris) und „die Erziehung des Amor durch Venus und Merkur". „In diesen Werken steht Allegris Richtung mehr als in religiösen Gemälden in Harmonie mit dem geschilderten Gegenstande. Was dort ein bedenkliches Element beimischte: der lusterfüllte Ausdruck der Köpfe, das verführerische Hervorheben körperlicher Reize, das stimmt hier vollkommen mit dem Inhalt und lässt den Meister einige der glücklichsten Inspirationen zu vollendeter Anmuth entfalten." *) — 1522 wurden die Fresken für die Kuppel der S. Giovannikirche in der That vollendet. Sie stellen die Himmelfahrt des Erlösers inmitten der zwölf Apostel, umgeben von Engelgruppen, dar. In den vier Pendentifs sind die Evangelisten und Kirchenväter gemalt. Die Anordnung des ganzen Werkes zeugt von ausserordentlicher Kunst und einen dem Grossen zugewendeten Sinn. Freilich ignorirte Allegri bei diesen und seinen spätern Gemälden im Dom zu Parma die Architectur und ihre Begrenzungen völlig, liess nur den malerischen Effect gelten und wendete besonders die Perspective in einer Weise an, dass vielfach nur die untern Theile sichtbar werden, das Ganze aber gleichsam in einem unbegrenzten Raume vor sich zu gehen scheint. —

Den Jahren 1525 und 1526 gehören wiederum zwei der berühmtesten Staffeibilder des Meisters an. Das eine (in der Dresdner Gallerie befindlich) führt den Namen des „heiligen Sebastian" und stellt die Madonna mit dem Kinde, von einem Engelkreis umgeben und auf Wolken

*) *Lübke*, Grundriss der Kunstgeschichte. S. 588.

thronend dar, während sich im untern Theile des Bildes die Heiligen: Sebastian, Geminianus und Rochus befinden. Die wunderbarste Anmuth und Schönheit, besonders in den Engelgestalten und dem herrlichen heiligen Sebastian, ein unübertrefflicher Glanz des Colorits, die effectvollste Beleuchtung zeichnen dies Bild aus, das offenbar mit der heitern Freudigkeit, die Allegri in seinen Arbeiten vielfach bewährt, geschaffen wurde.*) — Das zweite bedeutende Bild dieser Zeit die „Madonna della Scodella" (in der Gallerie zu Parma) stellt wiederum eine heilige Familie auf der Flucht nach Aegypten ruhend, dar. Maria hält auf diesem Bilde eine Schaale in ihrer Hand, Joseph pflückt die Früchte eines Dattelbaumes, um sie dem Christkinde zu reichen.

Um 1526 begann Allegri abermals eine grosse Arbeit für Parma. Der Bauvorsteher der Kathedrale dieser Stadt — Scipio della Rosa und die Geistlichen Baliardi und Garimbarti — hatten im November 1522 einen Vertrag mit dem Künstler abgeschlossen, nach dem er verpflichtet sein sollte, für die Summe von 1000 Ducaten in Gold die Ausschmückung der ganzen Kirche durch Fresken zu übernehmen.**) Von 1526 an bis zum Jahr 1530 schuf der Meister das berühmte Kuppelgemälde des Domes, welches die Himmelfahrt der Madonna darstellt. Auch in diesem grossen Werke folgte er seiner eignen Weise und eröffnete, ohne Rücksicht auf die architektonischen Verhältnisse zu nehmen, gleichsam eine glanz- und lichterfüllte Unendlichkeit, in welche sich das Auge des Beschauers mit staunendem Entzücken verliert. Die Mutter Gottes schwebt, von jauchzenden Engeln getragen, empor, der Erlöser in leuchtender Herrlichkeit ihr entgegen. Von unten schauen die Apostel in seligstem Entzücken der Gottesmutter nach, ringsum entzünden Chöre Kandelaber und schwingen Weihrauchfässer. Zu den Aposteln und höher hinauf zur himmlischen Glorie erheben, auf Wolken hinschwebend, die Schutzheiligen der Stadt Parma ihre Blicke, auch auf sie fällt die lichte Verklärung, in welche die Schaaren der Engel und Seligen getaucht sind. „Das unabsehbare Gewoge von Gestalten in allen denkbaren Verkürzungen ist wie ein fluthendes Meer von Jubel und Seligkeit." —

Antonio Allegri war in seiner Arbeit mehrfach unterbrochen worden, zum Theil durch sehr peinliche Veranlassungen. So wurde im

*) *Mosen*, die Gemäldegallerie zu Dresden.

**) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Theil. S. 156.

Jahre 1527 sein Heimathstädtchen, Coreggio, von einer Pest und Hungersnoth heimgesucht, so verlor er im Jahre 1529 durch den Tod seine noch nicht fünfundzwanzigjährige Frau. Alle diese Trübsale waren für den Künstler immer wieder Veranlassung, sich in die Welt seiner Empfindung, seiner Kunst zu versenken und in innigster Hingabe an diese, die vielfachen Kümmernisse des Aussenlebens zu vergessen. Er schuf während dieser Jahre wiederum einige seiner schönsten Bilder, zuerst die unter dem Namen „der Tag" bekannte Darstellung der Madonna mit dem Kinde, welchem ein Engel das eröffnete Buch der Heiligen zeigt. Zur Rechten befindet sich Maria Magdalena, zur Linken der „heilige Hieronymus", nach dem das in der Gallerie zu Parma befindliche herrliche Gemälde wohl auch betitelt wird. Den Namen des Tags aber führt es mit Recht durch die hinreissende Anmuth und die zauberische Licht- und Farbenverklärung, welche verschwenderisch darüber hingegossen ist. — Um 1527 entstand die unter dem Namen der „Nacht" vielgefeierte „Geburt Christi" in der Gemäldegallerie zu Dresden. Sie wurde ursprünglich nach einem bereits im Jahre 1522 geschlossenen Uebereinkommen für einen Alberto Pratonero zu Reggio gemalt. — Das Bild zeichnet sich hauptsächlich durch seine wunderbare und einzige Lichtwirkung aus. Während die übrigen Theile in Dunkel gehüllt erscheinen, strahlt vom göttlichem Kinde auf dem Schoose Marias ein blendender Glanz aus, die Mutter und die anbetenden Hirten verklärend. Im Hintergrund sieht man Joseph mit dem Esel beschäftigt, weilen Hirten bei ihren Heerden, aber immer wieder wird das Auge auf den herrlichen strahlenden Mittelpunkt des Bildes zurückgelenkt. — Ein drittes Meisterwerk Coreggios, ursprünglich als Altartafel für die Kirche der Brüderschaft San Pietro Martyre in Modena bestimmt und gegenwärtig der Dresdner Gallerie angehörig, war der 1531 gemalte „heilige Georg" — gleichfalls eine thronende Madonna, neben welcher sich ausser dem heiligen Georg auch Petrus Martyr, Johannes der Täufer und Geminianus befinden, während im Vorgrund Kinderengel mit den Waffen des heiligen Georg spielen. Dies Bild erglänzt wiederum in vollster Lichthelle.

Fragen wir, welches der Lohn gewesen, den Allegri für diese und ähnliche Meisterwerke empfangen, so fällt die Antwort abermals nicht befriedigend aus. Für das Gemälde der „Nacht" zahlte ihm laut des

erhaltenen Contractes Herr Pratonero 208 Lire alter Münze von Reggio.*) Für das Bild, welches „der Tag" genannt wird, erhielt der Meister von Donna Briseide Colla, einer frommen Wittwe, die es für ihre Capelle bestellt hatte, 80 Ducaten, zwei Wagen Reisbündel, einiges Getreide und — ein Schwein. — Von den tausend Ducaten für die Fresken des Parmesaner Domes bekam der Künstler keine vierhundert. Er hatte sich allerdings mit den rauhen Vorstehern des Baus, die ihn rücksichtslos behandelten, entzweit und deshalb nur die Himmelfahrt der Maria, also das Kuppelgemälde ausgeführt. Da dies aber weitaus der beträchtlichere Theil der übernommenen Verpflichtung war, so wurde er offenbar sehr schlecht dafür belohnt.

Trotz alledem haben wir uns seine Lage nicht als eine klägliche, von dauerndem Elend gedrückte, vorzustellen. Sein grosser Fleiss und seine völlige Beherrschung der Technik gestatteten Allegri viel zu schaffen, sein einfaches Leben zu Coreggio nahm keine grossen Summen in Anspruch und so sehen wir ihn um das Jahr 1530 in Stand gesetzt, ein Landgut zu kaufen, auf das er übersiedelte, um in noch grösserer Zurückgezogenheit zu leben.

In dieser Zurückgezogenheit, die überdies doch von einigen Reisen noch unterbrochen wurde, liess der Künstler seinen Pinsel keineswegs ruhen. Er malte für den Herzog Federigo Gonzaga von Mantua und für einige lombardische Edelleute die Reihe jener Bilder, in denen das höchste Entzücken der Liebe und selbst die Wollust mit unübertrefflicher Anmuth zur Anschauung kommen. Die berühmtesten derselben sind die „Leda mit dem Schwan" und „Jo von Zeus in einer Wolke umarmt" im Museum zu Berlin, und die „Danae", welche im Palast Borghese in Rom befindlich ist. Dieser Periode gehört gleichfalls das in seiner Farbenwirkung so köstliche Bildchen der „büssenden Magdalena" in der Dresdner Gallerie an, bei welchem denn freilich der Reiz des schönen Weibes die Büssende ganz vergessen macht.

Coreggio war solchergestalt bis an das Ende seines Lebens, welches leider ein frühes sein sollte, thätig. Ueber dies Ende selbst erzählt Vasari die oben erwähnte Anekdote. „Man sagt, es seien ihm einst zu Parma sechzig Scudi in Kupfermünze ausbezahlt worden und da er dieselben

*) Circa 140 Thaler.

einigen Zahlungen wegen, nach Coreggio bringen wollte, habe er sich, mit der ganzen Last beladen, zu Fuss dahin auf den Weg gemacht. Die Hitze war gross und von der Sonne durchbrannt, suchte er sich mit einem Trunk Wasser zu erfrischen, wovon er erkrankte; von einem heftigen Fieber befallen, musste er sich zu Bett legen und stand nicht wieder auf.“ Diese Geschichte, welche zu so vielen sentimentalen Seufzern Anlass geboten, hat nicht die entfernteste Wahrscheinlichkeit für sich, wir sahen, dass Antonio Allegri sich in seinen letzten Lebensjahren im mässigen Wohlstand befand, und wenn er anders einen Sack mit Kupfermünzen empfing, wenigstens kaum nöthig gehabt haben würde, denselben selbst zu schleppen.

Was wir über das Ende des Künstlers sicher wissen, ist, dass er sich seit dem Beginn des Jahres 1534 unwohl fühlte, nicht im Stande war, eine bei ihm bestellte Altartafel noch auszuführen. Ein rasch entwickeltes inneres Leiden machte seinem Leben am 5. März des gedachten Jahres ein Ende und er hinterliess seinem Sohne Pomponio (später gleichfalls Maler) und seiner einzigen noch lebenden Tochter Laetizia einiges Vermögen. Seine irdischen Reste wurden unter dem Porticus der Kirche S. Francesco zu Coreggio beigesetzt. Vasari theilt eine Grabschrift mit, die der Florentiner Fabio Segni auf Allegri gedichtet. —

Die Klage Annibale Carraccis über das Gebanntsein eines so grossen Künstlers in so kleine Verhältnisse, ist nicht überall getheilt worden. Und die Meinung neuerer Beurtheiler Coreggios würde uns für das Lebensgeschick desselben trösten müssen. „Es scheint fast, als ob eben jene stillen und engen Verhältnisse sehr wesentlich zur Begründung und Erhaltung von Coreggios künstlerischen Charakter mitgewirkt hätten. Die stille Heiterkeit, die naive und kindliche Freude am Schönen, die eigenthümliche Gefühlsseligkeit, die sich in seinen Werken aussprechen, hätten vielleicht nicht in so reiner unbefangener Weise bewahrt werden können, wenn eine glänzende und angesehene Stellung den grossen Interessen des öffentlichen Lebens einen grösseren Einfluss auf die Empfindungsweise des Meisters selbst gewährt hätten.“

Venedig im sechszehnten Jahrhundert.

Unter den italienischen Staaten und Städten hatte Venedig, die Meereskönigin, von früh auf, wie ihre eignen Schicksale, so auch ihre eigne Culturentwicklung gehabt. — Das Abgesonderte, Getrennte, welches der venetianische Staat mit seinem nach Osten gekehrten Gesicht, dem gesammten Italien gegenüber behauptete, fehlt auch in der Kunst Venedigs nicht. Länger als im übrigen Italien, hatten sich in Bauten und Bildern der Lagunenstadt die byzantinischen Einflüsse geltend gemacht. Als sie aber verschwanden, besass Venedig eigenthümliches und selbständiges Leben genug, um auch eine eigenthümliche und selbständige Kunst hervorzurufen. Ja dieselbe im Vergleich mit dem gesammten Italien, durchaus eigenartig und während vor dem Genius Lionardos, Michel Angelos, Rafaels, die alten Schulen von Florenz und Siena, von Umbrien und der Lombardei verschwanden, während die Wege, welche von den genannten Meistern eingeschlagen waren, durch ganz Italien verfolgt wurden, erblicken wir die Künstler Venedigs nur auf dem Pfade, den im fünfzehnten Jahrhundert Meister Gian Bellini betreten hatte und auf dem sie mit glänzendem Erfolg das ganze sechszehnte Jahrhundert hindurch verharrten. Die venetianische Malerei gehorchte lediglich ihren eignen Gesetzen und diese waren aus dem Leben Venedigs selbst hervorgegangen. Ein Blick auf Zustände und Erscheinungen der „Meereskönigin“ ist die beste Einleitung zur Lebensgeschichte venetianischer Meister.

Venedig hatte sich durch das ganze Mittelalter hindurch glänzend und mit reissender Gewalt entwickelt. Mit dem Staate war die Stadt ge-

wachsen und umgekehrt. Die Flotten des „heiligen Marcus“ beherrschten das Mittelmeer, die Zeit der Kreuzzüge hatte den kriegerischen Handelsgeist zu unglaublicher Thatkraft gesteigert. Trotz der aristokratisch-despotischen Verfassung, wornach eine kleine Olichargie die Volksmasse beherrschte, um sich selbst, sammt dem nominellen Staatsoberhaupt, dem Dogen, von einer aus ihrer Mitte hervorgegangnen Staatsinquisition wiederum knechten zu lassen, entfalteten die Venetianer bewundrungswürdige Talente des Kriegs und Friedens. Seit das schwache Reich von Byzanz gefallen war und ein ungläubiger Fürst in der zur Moschee verwandelten St. Sophia betete, ward Venedig zwar von einem mächtigen Feind bedroht. Aber erst langsam giengen ihm einzelne seiner Besitzungen im Osten verloren und bis zum Ende des sechszehnten Jahrhunderts behauptete der Staat sein stolzes Ansehen. Selbst die Ligue von Cambray (1509) die zu seiner Vernichtung geschlossen worden war, hatte ihm nur Niederlagen beibringen können. Im Anfang des sechszehnten Jahrhunderts gehörten der hehren Stadt auf den Lagunen sieben Provinzen des italienischen Festlands, die Gebirge von Friaul und Istrien, das ganze Königreich Dalmatien, mit seinen Inseln und herrlichen Häfen. Im Mittelmeer herrschte Venedig auf den sonnigen, wein- und mandelreichen jonischen Eilanden, auf den Küsten Moreas und über die grossen Inseln Candia und Cypern. Letztre, Jahrhunderte hindurch ein eignes Königreich, war auf romantische Weise durch die Hand einer edlen Venetianerin an die Lagunenrepublik gelangt. Jacob, der letzte cyprische König aus dem Hause Lusignan, vermählte sich mit Katharina, der schönen Nichte des venetianischen Patriciers Andreas Cornaro. Die Republik vertrat bei ihrer also hochgeehrten Bürgerin Vaterstelle, sandte sie reich ausgestattet und von ihrer Flotte geleitet nach Cypern. Als aber König Jacob und wenige Jahre später auch sein und Catharina Cornaros Sohn starb, vermochte der Senat von Venedig die Königin am 26. Februar 1489 ihr Reich der Republik abzutreten und sich so als dankbare Tochter derselben zu erweisen.

Auch heute, wo die Welt bei den wachsenden Zahlen der Völker wie der Nationalreichthümer, mit grossen Zahlen misst, würden Macht und Glanz des damaligen Venedig noch volle Geltung haben. Es war nicht eine ceremonielle Prahlerei, nicht eine eitle Komödie, so prächtig und glänzend uns auch die Ausstattung des Festes geschildert wird, wenn der

Doge jährlich am Himmelfahrtstage auf reichgeschmückter stattlicher Galeere in die offene See hinausfuhr und dort, zum Zeichen der Vermählung, der unauflöslichen Verbindung Venedigs mit dem Meere, einen goldnen Ring in die Adria warf. Dreitausend Handelsschiffe führten damals der Lagunenstadt die Schätze des Ostens zu, welche einen Gewinn von Millionen ergaben. Hundert Kriegschiffe, mächtige Galeeren, im weltberühmten grossen Arsenal zu Venedig ausgerüstet und mit tausenden kriegstüchtiger Seeleute bemannt, sicherten der Handelsflotte Schutz und dem venetianischen Namen Furcht und Achtung. Alle Reichthümer der Provinzen, die Erträge ferner Besitzungen, die Beute des Kriegs und der Gewinn des Handels, alle flossen auf jenem kleinen Stück Erde, das die Inselstadt trug, zusammen.

Schon das einzige ihrer Erscheinung: das Netz von Canälen, zu deren Seite sich Paläste erhoben, übte einen eigenthümlichen Reiz und grosse Anziehungskraft. Noch heute lässt sich der Beschauer mit Staunen und Bewundrung an den Palästen dahin, den grossen Canal entlang, rudern. Ein andres Leben, als in der Gegenwart, herrschte im sechszehnten Jahrhundert zwischen diesen Prachtbauten. Venedig zählte an zweimalhunderttausend Bewohner, unter denen über tausend Edle des goldnen Buches waren, in jeder Strasse beinahe schimmerte die Palastfaçade einer der reichen stolzen Patricierfamilien, die im Senat sassen und aus denen die Dogen hervorgiengen. —

So argwöhnisch, despotisch und grausam die venetianische Regierung war, so herrschte dennoch im Venedig des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts bei üppigem Reichthum, glänzender Pracht, das bunteste, frisch-sinnliche, von Lust und Freude gleichsam strotzende und überquellende Leben. Dem Genuss ward keine jener Schranken gesetzt, die dem Gedanken argwöhnisch wehrten und während sich Venedigs Staatsleben starr und fest in denselben Formen erhielt, zeigte das Leben der Gesellschaft, der Edeln und des Volkes eine immer frische, unerschöpfliche Beweglichkeit. Es war ein vom Leben in Florenz durchaus verschiednes Treiben, das sich in Venedig geltend machte. Aber seinen hohen Reiz, seine blendenden Zauber hatte das der Lagunenstadt gleichfalls. Reichthümer und Pracht der grossen Seestadt waren einzig und nirgnd wiederkehrend. Sie erfüllten von früh auf den Sinn jedes Bewohners und sie wirkten auf die Künstler in einer Weise, welche

die Eigenthümlichkeiten der venetianischen Malerschule vielfach erklärt. —

Die Welt der Farben war in der Lagunenstadt in reichster und glänzendster Weise vertreten. Von den wunderbaren bezaubernden Luft, und Wolkenspieglungen über Venedig, bis zur glänzenden Pracht seiner Feste, vom schimmernden Schmuck seiner Häuser, bis zur reichen Tracht seiner Bewohner, leuchtete und glänzte es in Farben. Und dazu gesellte sich die Fülle herrlicher Gestalten. Die stattlich stolzen Männer, die üppig schönen, schalkhaften reizenden Frauen Venedigs, waren weithin berühmt. Mit einem Worte, nur einen vollen Griff in das umgebende Leben hatten die Künstler nöthig, um Wunderbares und Schönes zu schaffen. Und so gross war die Anziehungskraft dieses Lebens, so berauschend seine Herrlichkeit und Fülle, dass die venetianische Malerei auch nicht einmal den Versuch gemacht hat, über die glänzende Wiedergabe desselben hinauszuschreiten. Die Venetianer blieben dem hohen Idealismus der Rafaelschen und Michel Angeloschen Bahnen fern, aber sie erhoben ihren Naturalismus auf die höchste Stufe, deren er fähig war, sie verklärten ihn in der Pracht ihrer Gestalten und im leuchtenden Schimmer ihrer Farben.

Bis zum Ende des sechszehnten Jahrhunderts, wo Venedigs Herrlichkeit überhaupt gefährdet ward, und die Macht der Lagunenstadt, die Genussfreude ihrer Bewohner und die Leistungen ihrer Künstler gleichmässig sanken, begegnen wir in Venedig einer glänzenden bewundrungswürdigen Folge bedeutender Meister. Auch die minder hochstehenden haben in Folge der eigenthümlichen Localbegünstigungen zum Theil Vorzügliches geschaffen. Noch ist zu erinnern, dass der eigentliche Aufschwung venetianischer Kunst mit der Oelmalerei zusammenfällt und an diese geknüpft bleibt. Wiederum im Gegensatz zu den Florentinern, deren grösste Leistungen Fresken sind, haben fast alle venetianischen Meister ihren Hauptruhm durch die Staffeleibilder, welche sie schufen, erworben. Verhältnissmässig wenige Wandmalereien verdanken der Blüthezeit venetianischer Malerei ihre Entstehung und dieselbe beginnt recht eigentlich in jenen Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts, wo Meister Antonello von Messina, aus der Schule der van Eycks in Flandern zurückkehrend, sich in Venedig niederliess*) und hier das Erlernte in eigenthümlicher Weise ausbildete.

*) *Kugler*, Kunstgeschichte. S. 716.

Ihm auf dem Fusse folgt der Meister, aus dessen Schule die weitern grossen Künstler Venedigs hervorgiengen: *Giovanni Bellini* (1426—1516). Sowohl *Giorgione* (1477—1511) als der herrliche *Tizian Vecellio* (1477—1576) wurden zuerst durch ihn gebildet. — Auch neben und nach dem glänzenden Wirken dieser Meister, zeigt sich in der venetianischen Malerei eine Fülle der Kräfte und Leistungen. Abgesehen von den minderwichtigen *Palma vecchio* und *Paris Bordone*, von der Künstlerfamilie der da Ponte (Jacopo, Francesco und Leandro Bassano) gehören dieser Periode des sechszehnten Jahrhunderts zwei weitre grosse Meister an: *Jacopo Robusti*, genannt *il Tintoretto* (1512—1594) und *Paolo Caliari*, genannt *Veronese* (1528—1588).

In den Werken dieser Meister hat sich das Leben Venedigs, von dem sie einst erfüllt und beseelt waren, getreulich erhalten. Aus ihren Gemälden tritt uns das bunte, schimmernde und freudige Venedig des sechszehnten Jahrhunderts in herrlicher Wiederspieglung entgegen. Längst, nachdem die stolze venetianische Aristokratie, nachdem das Maskengewühl am Rialto verschwunden, längst nachdem in den einst belebten Canälen halbe Oede eingekehrt, nachdem die leeren Paläste trübselig und schweigend stehen, lacht uns aus den Bildern Tizians und Paul Veroneses die Fülle und Festfreude, der ganze Farbenschimmer, der sie lebendig umgab, noch an. Und konnte sonach die Kunst den Verfall des Staates und der Stadt nicht aufhalten, so hat sie uns mindestens ein Abbild ihrer Pracht und ihres Glanzes im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert überliefert.

Giovanni Bellini.

1426—1516.

Giovanni Bellini, das jüngste Glied einer Malerfamilie, die in der Kunstgeschichte Venedigs die höchste Wichtigkeit erlangte, kann zugleich als Repräsentant der ersten und zweiten Periode der venetianischen Malerschule angesehen werden. In seiner Jugend der ersten angehörig, in seinen Mannesjahren die zweite zunächst einleitend, im hohen Greisen-

alter von genialen Schülern überflügelt, aber mit männlicher Energie und dem Einsatz aller Kräfte auch deren Ziel in seinen spätesten Werken noch erreichend, ist „Giambellin“ eine der merkwürdigsten Künstlergestalten überhaupt.

Giovannis Vater: Jacopo Bellini, von Francesco Squarcione und Gentile Fabriano beeinflusst, war es, welcher um 1420 die Kunstrichtung des Erstern von Padua nach Venedig verpflanzte. Wir haben schon erwähnt, dass das Studium der Antike ein Hauptmoment dieser paduanischen Schule bildete und dieselbe dabei etwas Strenges, Steifes, Trocknes behielt. Von Farbe war bei dieser Kunstweise wenigstens in dem Sinne nicht die Rede, der später damit in Venedig verbunden ist. — Sie gewann dennoch auf einige Zeit grosse Erfolge, Jacopo Bellini erhielt zahlreiche Aufträge für Andachtsbilder und Portraits. In der Mitte der vierziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts ward er zu den ersten Meistern von Venedig gezählt, und in der Hauptstadt wie in den Provinzen fanden sich zahlreiche Werke seiner Hand, die fast ausnahmslos zu Grunde gegangen sind. Unterstüzt ward er bei seinen Arbeiten durch seine beiden Söhne *Gentile Bellini* (geb. 1421) und *Giovanni Bellini*, derselbe Meister, dessen Leben wir zunächst zu schildern haben.

Giovanni war 1426 zu Venedig geboren, trat bei seinem Vater als Schüler ein, ward später dessen und seines ältern Bruders Gehülfe. Wichtig für seine Entwicklung wurde auch die nahe Verwandtschaft mit Andrea Mantegna.*) Gleich wie dieser in ununterbrochener Thätigkeit vorwärts strebte, begnügte sich auch Giovanni nicht mit dem, was er seither erlernt und erreicht hatte. Die gemeinschaftliche Thätigkeit der Bellini erreichte ihre Endschaft, als sich der alte Jacopo zur Ruhe setzte und „seine Söhne, jeder für sich ihre Kunst übten. Obschon jeder der Brüder für sich wohnte, hegten sie dennoch die grösste Achtung für einander und beide für den Vater, sie feierten sich gegenseitig durch Lob, jeder ordnete sein Verdienst dem des andern unter und sie suchten beide bescheiden einander nicht minder an Güte und Freundlichkeit, als in der Kunst zu übertreffen.“**)

Beide Brüder Bellini erhielten in ihrer Kunst einen neuen Impuls, als sich im Jahre 1470 der Maler Antonello von Messina, aus Flandern

*) S. Seite 102.

**) *Vasari*, Leben der Maler. II. Band. II. Abtheilung. S. 132.

zurückkehrend, in Venedig niederliess. Durch ihn wurde die Oelmalerei eingeführt. Jedenfalls beruht die Erzählung, dass Giovanni Bellini sich das „Geheimniss" derselben durch eine Täuschung Antonellos, bei dem er sich als Cavalier einführte, verschafft habe, auf einer müssigen Erfindung, denn es scheint, dass der genannte Meister gar kein Geheimniss aus seiner Art und Weise machte.

Giovanni Bellini sowohl, als sein Bruder Gentile, waren damals Jahre hindurch mit grossen Wandmalereien für den herzoglichen Palast von Venedig beschäftigt. Vasari beschreibt ihre Bilder aus der Geschichte der Republik ausführlich, da dieselben indessen im Jahre 1577 durch Brand vernichtet worden sind, so kann hier nicht weiter davon die Rede sein. Bis auf einen gewissen Punkt behaupteten sich Gentile und Giovanni auf gleicher Höhe, der erstre aber (der am Ende der neunziger Jahre von der Signoria nach Constantinopel geschickt wurde und dort die staunende Bewundrung des Sultans, sowie reiche Belohnungen erlangte) blieb dann in seiner Entwicklung hinter dem jüngern Bruder zurück, mehr als dieser in den alterthümlichen Formen befangen und überhaupt wohl minder begabt, bezeichnet er bei weitem nicht so bestimmt den Uebergang zur neuen Kunst, als Giovanni.

Nachdem der letztre die Richtung seiner Jugend und die aus den Niederlanden stammende Behandlung der Kunst in sich vereinigt und zur Selbständigkeit durchgebildet hatte, erschien er als ein Meister „in dessen Bildern sich die Eigenschaften der neuvenetianischen Schule auf die anziehendste Weise spiegeln. Der Ausdruck bald eines milden Ernstes, bald einer kindlich stillen Heiterkeit macht ihn ungemein liebenswürdig."*) Auch seine Färbung hatte, gegen die Bilder aus dem Beginn und der Mitte des Jahrhunderts gehalten, eine gewisse Blüthe erlangt, die sich freilich durch seine Schule noch viel prächtiger entwickeln sollte. Von Bellinis frühern Bildern ist fast nichts erhalten worden und so tritt uns der Künstler im Wesentlichen auf dem Gipfel seines Meisterthums entgegen. Das älteste datirte Bild von ihm, stammt erst aus dem Jahre 1487, einer Zeit also, in welcher Giovanni Bellini bereits Jahrzehnte künstlerischen Wirkens hinter sich hatte. Es befindet sich in der Akademie zu Venedig und stellt eine „Madonna mit dem Kinde" vor. Ein

*) *Kugler*, Kunstgeschichte. S. 717.

ähnliches Madonnenbild bewahrt das Museum zu Berlin. Hauptsächlich aber sind die Werke des Meisters in den Kirchen und Kapellen von Venedig zahlreich. In S. Giovanni Paolo ist das Altarblatt „Madonna, mit zehn Heiligen" von der Hand Bellinis. In S. Maria de Frari zeigt sich die „Madonna auf dem Throne", zwei musicirende Engel zu Füssen, während auf getrennten Seitenbildern vier Heilige dargestellt sind. In der Kirche S. Zaccaria wiederum ein Madonnenbild, in der Chorcapelle eine Beschneidung Christi; in der Sacristei der Kirche del Redentore „Madonna das Christkind anbetend". — Die Gemäldegallerie zu Dresden besitzt (ausser einem Portrait des Dogen Loredano) einen sehr edel aufgefassten „Christus" in ganzer Figur. —

Während Giovanni Bellini diese Werke schuf, strömten ihm Schüler zu, wuchs das Begehren nach seinen Arbeiten. Er hatte es selbst dahin gebracht (was für jene Tage, in denen die Auftraggeber dem Künstler gewöhnlich selbst die kleinsten Einzelheiten vorschrieben — ausserordentlich war,) dass er sich wie Pietro Bembo in einem Briefe an Isabella Gonzaga erwähnt, durchaus nichts über Anordnung und Ausführung seiner Kunstwerke vorschreiben liess.*) Dass er zu Venedig im höchsten Ansehen stand, erhellt aus den Vergünstigungen, die ihm Seiten der Signoria zu Theil wurden. Das Makleramt im Kaufhaus der Deutschen, als Belohnung für den besten Künstler angesehen, ward ihm gegeben und er hatte dasselbe bis zu seinem Tode inne. Dass er sich geistig jederzeit frisch, lebendig und regsam erhielt, belegt ausser seinen spätesten Kunstwerken sein andauernder Verkehr mit allen bedeutenden Erscheinungen. Albrecht Dürer war im Jahre 1506 in Venedig kaum angekommen, als er schon die Bekanntschaft des greisen Meisters machte,**) von dem er an Pirkheimer schrieb „er ist sehr alt und noch der Beste im Malen."

Dagegen vermochte sich Giovanni Bellini nicht sogleich zu seinen begabtesten Schülern richtig zu stellen. Gewiss ist es, dass Giorgio Barbarelli in Unfrieden aus der Werkstatt des Meisters schied, und da Tizian Vecellio dem künstlerischen Pfade seines Mitschülers folgte, so darf mindestens angenommen werden, dass auch er nicht allzulange bei Bellini geblieben sei. Dafür aber ist es um so bewundrungswürdiger, wie Giovanni Bellini es verstanden von den Fortschritten seiner Schüler selbst

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Theil. Einleitung. S. XXXI.

**) *A. van Eye*, Leben und Wirken Albrecht Dürers. (Nördlingen 1860). S. 225.

noch Nutzen zu ziehen, ihre freie grosse Darstellungsweise, die Gluth und Pracht ihrer Farben sich für seine spätesten Werke noch anzueignen. Unter denselben müssen vorzüglich zwei hervorgehoben werden: das herrliche Altargemälde der Kirche San Salvatore „Christus mit den vier Jüngern zu Emmaus" darstellend, und (in der Capelle von S. Giovanni Crisostomo) ein Bild, welches Giovanni Bellini im Jahre 1513, im siebenundachtzigsten seines Lebens geschaffen hat und das von Tizian gemalt sein könnte. In einer Felsenlandschaft zeigen sich die drei Heiligen: „Hieronymus mit einem Buche, Augustinus und Christoph, der letzte mit mit dem Christkinde." Dieses Bild verdient ein wahrer Triumph der lebendigen Geisteskraft über die Schwächen des Alters geheissen zu werden.

Giovanni Bellini starb im Jahre 1516. Er wurde in einer Gruft der Kirche S. Giovanni beigesetzt, in welcher sein Bruder Gentile schon seit dem Jahre 1501 ruhte. „Es fehlte in Venedig nicht an solchen, welche suchten, ihn durch Sonette und Epigramme im Tod zu ehren, wie er im Leben sich und seinem Vaterlande Ruhm erworben hatte." *)

Giorgio Barbarelli.

(*Giorgione.*)

1477 — 1511.

Unter den zahlreichen Schülern Giovanni Bellinis, die sich zu verschiedenen Zeiten um den Altmeister venetianischer Kunst schaarten, bereitete ihm Keiner grösseren Verdruss und nützte ihm gleichwohl Keiner mehr, als Giorgio Barbarelli. 1477 zu Castel-Franco in der Mark von Treviso geboren: war er nach Vasari „von niederer Abkunft" **) zeichnete sich aber frühzeitig durch einen mächtigen Geist aus, der sich in seinen Lehrjahren in Venedig offenbarte. Bei allen Verdiensten, die sich Bellini um die venetianische Kunst erworben hatte, beharrte er bis in sein späteres Lebensalter in einer gewissen Steifheit und gebundenen Strenge, die seinem jungen feurigen Schüler Giorgio wenig behagen

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. II. Band. II. Abth. S. 148.

**) *Vasari*, Leben der Maler. III. Band. I. Abth. S. 49.

mochte. Dieser machte rasche Fortschritte, seine seltne Begabung begann schon nach der herrlichen Freiheit und den prächtigen Farben der venetianischen Malerei des sechszehnten Jahrhunderts zu streben. — Leider wusste sich Gian Bellini seinem Schüler gegenüber eben auch nicht anders zu verhalten, als seinerzeit Domenico Ghirlandajo zum frühreifen Buonarroti. Es kam zwischen Meister und Schüler zu einem Zerwürfniss, in Folge dessen der Letztere die Werkstätte Bellinis verliess. Da er aber arm und ohne weitere Existenzmittel war, so arbeitete er für die Malerbuden zu Venedig, in denen Heiligenbilder, Betträuder, Wandvertäflungen und dergleichen feil waren, auf Bestellung. Trotz alledem scheint er vor der Hand in Venedig keinen Boden gewonnen zu haben und verliess diese Stadt, um nach seinem Heimathorte Castelfranco zurückzukehren. Hier wurde ihm glücklicherweise ein beträchtlicher Auftrag zu Theil. Der Feldhauptmann Tutio Constanzio liess durch den jungen Maler ein Altarbild für die Parochialkirche von Castelfranco ausführen. Dasselbe stellte die Madonna mit dem Kinde, den heiligen Georg und Franciscus zur Seite, dar. Ferner malte er einen „todten Christus, von Engeln getragen," der nach Treviso gelangte. Durch diese Arbeiten mag er sich die Mittel erworben haben, nach Venedig zurückkehren zu können. Er nahm seine Wohnung im Campo di S. Silvestro. Die Theilnahme der Auftraggeber zu gewinnen, bemalte er die ganze Façade seines Hauses mit phantastischen und historischen Gegenständen, Porträts, und erlangte in der That, dass er bald das Haus Soranzo auf der Piazza San Paolo in ähnlicher Weise zu verzieren hatte. Schon zu Vasaris Zeiten waren die Bilder dieser Façade bis auf eines vernichtet. Eine zweite grössere Arbeit erwuchs ihm aus dem Brande, der im Jahre 1504 das Kaufhaus der Deutschen am Rialto zerstörte. Die Signoria liess dasselbe wieder aufbauen und Barbarelli, der offenbar bereits grosen Ruf gewonnen haben musste, ward damit betraut, es „nach eignem Gefallen" mit Fresken zu zieren. Er malte, wie Vasari berichtet, „lauter Phantasiegestalten." Leider sind auch diese Fresken von Siroccos und Seewinden gänzlich vernichtet, so dass — das Schicksal von Bellinis und Tizians Bildern im Dogenpalaste hinzugerechnet, — die venetianische Schule das Missgeschick hatte, ihre wenigen Wandbildern nicht einmal erhalten zu sehen.

Giorgione, wie Barbarelli genannt wurde, malte vielfach Luxus-

gegenstände. Die vornehmen Venetianer liessen zumal Schrankthüren und dergleichen gern farbig schmücken und der Künstler wählte zu solchen Arbeiten seine Stoffe meist aus Ovids Metamorphosen und seine lebhafte Phantasie, sein frisches blühendes Colorit, mangelt diesen Bildern so wenig, als denjenigen, welche wir heute lediglich als Kunstwerke anzusehen pflegen. Sobald er übrigens einmal Ruf erlangt hatte, fehlte es Barbarelli nicht an Käufern und Bestellern. Die Heiterkeit, der Schmelz und die Gluth seiner Farben, und seine grosse Darstellungskraft, waren Vorzüge, die bald in die Augen springen mussten. So sehen wir den jungen Maler in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens auf allen Gebieten der Kunst thätig, und Andachtsbilder, Portraits, allegorische und idyllische Gemälde wurden von seinem Pinsel gleichmässig vorzüglich hervorgezaubert. Seine besondern Eigenthümlichkeiten vermochte Barbarelli freilich am freisten und schönsten in den letztern Werken zu entfalten. Er darf recht eigentlich als der Vater des poetischen Situationsdes edleren Genrebildes bezeichnet werden. —

Unter den für kirchliche Zwecke geschaffenen Werken des Meisters ist das in der Sollyschen Sammlung zu London bewahrte schwermüthig ernste Madonnenbild eines der vorzüglichsten Werke Giorgiones überhaupt. Maria thront unter einem Baldachin, in ihrer Umgebung befinden sich vier Heilige und drei musicirende Engel, den Hintergrund bildet eine Landschaft. — Durch noch schönern landschaftlichen Hintergrund ist die „heilige Familie“ Giorgiones im Louvre zu Paris ausgezeichnet. Ein weiteres Madonnenbild von ihm (mit dem heiligen Anobono und der heiligen Barbara) ist das in der Scuola de Sarti bei den Jesuiten in Venedig befindliche. Im Stoff zwar der heiligen Geschichte angehörig, in der Auffassung und Behandlungsweise aber ein vollkommen weltliches überaus prächtiges Bild Barbarellis ist: „die Findung Mosis“ in der Brera zu Mailand. Die ägyptische Königstochter und ihre Umgebungen erscheinen hier in der reichen, reizenden venetianischen Tracht jener Tage, und dies eine Bild würde hinreichen, den engen Zusammenhang zwischen der Kunst und dem Leben Venedigs vor Augen zu stellen. Ferner Giorgiones vielleicht berühmtestes Gemälde: „die Heiligen Marcus, Nicolaus und Georg beschwichtigen einen Seesturm.“ Dies Bild in der Akademie zu Venedig „zeigt den Meister

auf dem Gipfel geheimnissvoll ergreifender Phantastik.“ *) Endlich das idyllische, ungemein anmuthige und in landschaftlicher Beziehung wiederum vorzügliche Bild „Jacob und Rahel“ in der Gemäldegallerie zu Dresden. Mehrfache Darstellungen der Salome oder Herodias mit dem Haupte Johannes des Täufers fehlen gleichfalls nicht unter den Werken Barbarellis.

Von seinen poetischen Genrebildern, die wohl auch „Novellen in Farben“ genannt worden sind, besitzt die Gallerie Pitti zu Florenz das sogenannte „Concert.“ Ein Geistlicher steht am Clavier, ein andrer rechts von ihm hält ein Cello, links ein junger Edelmann mit lockigem Haar und prächtig befiedertem Hut. Die Italiener meinen komischerweise, dass in diesen Halbfiguren die Bildnisse Luthers, Calvins und der Katharina von Bora gegeben seien. Dieselbe Gallerie zeigt das Bild einer „Nymphe von einem Satyr verfolgt.“ Im Museum der Ufficien dagegen befindet sich die sogenannte „heilige Unterredung.“ Im Palast Manfrin zu Venedig sind mehrere dieser Darstellungen des Meisters aufbewahrt, darunter „die drei Temperamente,“ drei herrliche venetianische Frauengestalten, ferner ein „venetianischer Nobili, der, von einem Pagen begleitet, mit einer schönen Dame spricht.“ In der Sammlung des Belvedere zu Wien (wo auch mehrere dem Giorgione wohl mit Unrecht zugeschriebe Bilder gezeigt werden) findet sich der sogenannte „Feldmesser,“ drei Männer in orientalischer Tracht mit Instrumenten wie Circel, Winkelmaas u. s. w. und ein „junger mit Weinlaub bekränzter Mann, der von einem geharnischten Soldaten meuchlings überfallen wird.“

Von Giorgiones Portraits scheint zwar das von Vasari besonders gerühmte des Dogen Lionardo Loredano verloren gegangen, aber sonst sind einige vorzüglich charakteristische und lebendige wohl erhalten. Zwei Selbstbildnisse des Künstlers werden in der Pinakothek zu München und im Städelschen Museum zu Frankfurt a./M. gezeigt. Im Louvre zu Paris befindet sich das herrliche Portrait des Gaston de Foix, Herzogs von Nemours, in einer Sammlung zu Liverpool dagegen das nicht minder ausgezeichnete des Herzogs Guidobaldo von Urbino. —

Das Leben des Künstlers hatte sich bei seiner leidenschaftlichen Thätigkeit und unermüdeten Arbeitslust angenehm gestaltet. Die Noth

*) *Lübke*, Grundriss der Kunstgeschichte. S. 590.

drückte ihn nicht mehr, und sowohl sein Ruf als Maler, als auch seine musikalischen Talente machten ihn in den ersten Kreisen Venedigs bekannt und beliebt. Er soll wunderbar schön Laute gespielt und eine vorzügliche Stimme besessen haben. Uebrigens war er, wie Naturen seiner Art jederzeit, der Gesellschaft, dem Vergnügen, den Lockungen des Lebens leidenschaftlich hingegeben. Inmitten seiner Arbeiten und Freuden ereilte ihn ein frühzeitiger Tod. Nach der Erzählung venetianischer Biographen war derselbe durch die Untreue seiner Geliebten und eines seiner Schüler, des Pietro Luzzo aus Feltre, der die erstre entführte, veranlasst worden. Vasari dagegen will wissen, er sei der Pest erlegen. In jedem Falle endete bereits im Jahre 1511 das Dasein des originellen, lebensvollen Künstlers, der unter den Meistern Venedigs allein im jugendlichen Alter seinem glänzenden Schaffen entrissen wurde.

Tizian Vecellio.

1477—1576.

Unmittelbar auf Gian Bellini und Giorgione, von denen der erste sein Lehrer, der andre sein Mitschüler war, beide überragend, folgt der grösste Meister Venedigs: Tizian Vecellio, der in einem fast hundertjährigen Leben, von frühester Jugend bis zu seinen letzten Tagen, die Eigenthümlichkeiten der venetianischen Malerschule zur höchsten und herrlichsten Entwicklung steigerte. Tizian zählt wiederum zu den Meistern, welche eine bedeutende und glänzende Weltstellung einnahmen, deren erhabene Leistungen von der Hochfluth des Glückes getragen wurden. Ein durchaus freudiges Dasein förderte das volle warme Leben in der Kunst dieses Meisters. Den Glanz und Genuss, die Würde und Pracht Venedigs, seiner Umgebung, fand er auch im kleinern Kreise seines täglichen Lebens wieder und eine Biographie Tizians wird fast ganz unwillkürlich eine Aufzählung der ihm zu Theil gewordenen Ehren, Erfolge und Belohnungen. Während es fast unmöglich ist die Reihe seiner Meisterwerke, die riesige Anzahl seiner Schöpfungen, die über ganz Europa verbreitet sind, aufzuzählen oder des Einzelnen zu beschreiben, zeigt es sich eben so schwierig Tizians Geschichte dem Laufe

der Jahre folgend darzustellen. Sein Leben gleicht einem seiner herrlichen Situationsbilder: mit einem Blick kann es erfasst und begriffen werden, eine Stimmung geht hindurch und begegnet uns überall wieder.

Tizian Vecellio wurde im Jahre 1477 zu Cadore im friaulischen Gebirg geboren, stammte aus einer dort ansässigen, ziemlich angesehenen Familie. Nach Vasaris Bericht gelangte er in seinem zehnten Jahre zu einem Verwandten, welcher in Venedig lebte.*) Dieser brachte ihn, sobald sein Talent hervortrat, also jedenfalls noch im Knabenalter, zu Giovanni Bellini, dem damals berühmtesten Meister Venedigs. Der junge Tizian, ausgezeichnet durch die Lebendigkeit seines Naturells und Talents, muss bald unter den zahlreichen Schülern der Bellinischen Werkstätte hervorgeragt haben. Er schloss sich ursprünglich an die Kunstweise seines Meisters ebenso an, wie Rafael an diejenige Peruginos. Wesentlichen Einfluss auf seine spätere Entwicklung gewann dann sein Mitschüler Barbarelli (Giorgione). Dieser war, wie erzählt, in Bellinis Werkstätte eingetreten und hatte hier bald durch leuchtende Gluth seiner Farben, durch die entschiedene schlagende Charakteristik seiner Gestalten, die Eifersucht des Lehrers erregt. Er verliess denselben, arbeitete auf eigene Hand weiter, steigerte mit energischer Kraft alle Vorzüge der venetianischen Kunstweise, begriff zuerst die Bedeutung eines schönen landschaftlichen Hintergrundes, und wendete jedes Hilfsmittel an, das zur schönen Wiedergabe des Lebens beitragen konnte. Der frühe Tod Giorgiones überliess seinem grossen Mitschüler allein das Feld. Allerdings wusste sich der alternde Bellini, wie wir gesehen haben, noch in seinen spätesten Tagen der Fortschritte seiner grossen Schüler zu bemächtigen, aber er hatte natürlich nur noch wenige Jahre zu leben.

Im ersten Jahrzehnt des sechszehnten Jahrhunderts trat Tizian Vecellio als selbstständiger Künstler in Venedig auf. Er hing mit der innigsten Liebe an dieser freigewählten Heimath, deren Vorzüge er so gut zu würdigen verstand, aus deren sinnlich behaglichem Leben der junge Maler freudigen Genuss und den reichsten Stoff für seine Kunst gleichmässig schöpfte. Als seine ersten Arbeiten bezeichnet Vasari Freskomalereien am „Tuchgewölbe der Deutschen“ zu Venedig. Dieselben sind nicht erhalten worden. Dagegen finden sich in der Scuola

*) *Vasari* Leben der Maler. D. A. VI. Band. S. 24.

del Santo zu Padua drei Fresken, welche Wunder des heiligen Antonius vergegenwärtigen und von Tizian in der ersten Zeit seiner Meisterschaft gemalt worden sind. Auf dem ersten ist ein unschuldiges Kind, „welches S. Antonius zur Bezeugung der Unschuld seiner Mutter reden lässt," auf dem zweiten „S. Antonius, der eine von ihrem eifersüchtigen Ehemann unschuldig getödtete Frau wieder ins Leben ruft," auf dem dritten „S. Antonius den Beinbruch eines Knaben heilend," dargestellt. Diese Bilder sind „nicht eigentlich als historische Compositionen bedeutsam, aber durch grossartig aufgefasste Gestalten in prächtiger poetischer Landschaft und ein gluthvolles vollendetes Colorit höchst anziehend."*)

Im Jahre 1514 finden wir Tizian am Hofe zu Ferrara, der eben damals als eine Stätte der Künste und Wissenschaften berühmt zu werden begann, obwohl die Lebensgeschichte Ariostos manches seltsame Licht auf das ferraresische Mäcenatenthum wirft. Herzog Alfons nahm den venetianischen Meister, der sich bereits eines bedeutenden Rufes erfreute, mit allen Ehren auf. Neben den Portraits des Herzogs und seiner Geliebten, der „Signora Laura", malte Tizian während seines Aufenthaltes zu Ferrara einige seiner vorzüglichsten Meisterwerke. Dahin gehören das bekannte herrliche Bild „Christus mit dem Zinsgroschen" in der Gallerie zu Dresden, „Bacchus und Ariadne" in der Nationalgallerie zu London, ein „Bacchanal" in der königlichen Sammlung zu Madrid. —

Durchaus nicht unwichtig für ihn ward die mit Ariosto geschlossene Freundschaft. Der Dichter war damals frei von jenen verdriesslichen Gesandtschaften und Stellungen, die er im Dienste des Hauses Este übernommen hatte und arbeitete in behaglicher Muse an der Vollendung seines Epos, das im folgenden Jahre erschien. Er verfehlte nicht, dem neuen Freunde darin, wie andern Meistern, ein ehrenvolles Gedenken zu widmen, und so pries er Tizians Genius, welcher seiner Vaterstadt Cadore dieselben Ehren sichern werde, die Urbino durch Rafaels Kunst erlangt habe.

Im Jahre 1515 befand sich Tizian wieder in Venedig. Aus diesem Jahr existirt ein Schreiben des Künstlers an den Dogen von Venedig, in welchem er sich darum bewirbt, ein Gemälde „die Aussöhnung Friedrich Barbarossas mit Papst Alexander III." darstellend, welches Peter

*) *Lübke*, Grundriss der Kunstgeschichte. S. 593.

Perugino begonnen hatte, vollenden zu dürfen. In diesem Briefe macht er auch seine ihm 1511 verliehene Anwartschaft auf das Makleramt in der deutschen Kaufhalle geltend.*) Diese Stelle verlieh der venetianische Senat gewöhnlich dem besten Maler als eine Sinecure: zur Zeit hatte sie noch Gian Bellini inne, nach dessem Tode sie 1516 in den Besitz Tizians gelangte. Die Ausführung des erwähnten grossen Freskobildes für den Dogenpalast fand allerdings statt, dasselbe aber ging im Jahr nach Tizians Tode (1577) bei einem grossen Brande zu Grunde.

Von hier ab wissen wir Tizian Vecellio im Besitz eines sichern Einkommens, während ihm seine unermüdliche Hand den reichsten künstlerischen Erwerb verschaffte. Von allen Seiten suchte man in den nächsten Jahrzehnten Werke des herrlichen Meisters zu erlangen. Edle Venetianer, auswärtige Fürsten und Privatleute drängten sich mit Aufträgen an ihn, bestürmten ihn mit Bitten. Das Gold strömte ihm gleicherweise von allen Seiten zu, seine Glücksgüter stiegen, äussere Ehren fanden sich hinzu. 1530 malte er Kaiser Karl V. zum erstenmale, wurde zwei Jahre später von demselben geadelt, zum Grafen des Lateranensischen Palastes und zum Ritter vom goldnen Sporn erhoben, erhielt einen Jahrgehalt auf die mailändischen Cassen angewiesen. Mit den kleinern norditalienischen Fürsten stand Tizian auf dem vortrefflichsten Fusse, Federigo Gonzaga durfte beinahe als sein Freund betrachtet werden und redet den Künstler in seinen Briefen auch als Freund an. Zu den Estes von Ferrara, zu den Medici und andren Herren erhielten sich die guten Beziehungen um so leichter, als Tizian sich die Gunst der beiden mächtigen Gegner, Karls V. und des Königs Franz von Frankreich, gleichzeitig zu bewahren wusste. Uebrigens war er bei aller höfischen Gewandtheit klug genug, nur als Gast an den Fürstenhöfen zu verweilen und niemals sein freies unabhängiges Leben zu Venedig mit einer noch so glänzenden direkten Dienstbarkeit zu vertauschen.

Die Reichthümer, welche Tizian erwarb, dienten ihm, das Leben um sich prächtig und freudig zu gestalten. Fürstlich in seinem Hause eingerichtet, gastfrei im Styl eines grossen Edelmanns, lebenslustig, keinem Genuss abhold, haben wir uns den Maler zu denken. Ueber seine Familienverhältnisse ist nie ins Klare zu kommen gewesen. Wenn er in der

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Theil. S. 264.

That verheirathet war, so wurde ihm seine Gattin frühzeitig vom Tode entrissen. Ebensowohl ist es möglich, dass die drei Kinder Tizians, deren viel gedacht wird: zwei Söhne Pomponio und Orazio und eine Tochter Lavinia, aus einer der freien Liebesverbindungen stammten, die in jenen Tagen in Venedig durchaus nicht ungewöhnlich waren. Ueberhaupt können wir wohl mit Recht bei Tizian eine gewisse poetische Sinnlichkeit, die wechselnde Beziehungen zu schönen Frauen veranlasste, mit Recht voraussetzen. Unter den zahlreichen theils als „Geliebte Tizians" benannten, theils mit andern Namen belegten weiblichen Bildnissen des Meisters, hat sicher mehr als eines Bezug zu seinem Leben.

Es entspricht diesem Bilde, dass Tizian an leichtem Weltverkehr grossen Gefallen fand, bei der Wahl seiner Freunde hauptsächlich auf ihre geselligen Talente Rücksicht nahm, und demzufolge in engerem Verkehr selbst mit einem Gesellen wie Pietro Aretino war, stand. Der Witz, die Lebendigkeit dieses Mannes, söhnten Tizian mit seinen schlechten Eigenschaften aus, deren ganzen Umfang der Künstler wahrscheinlich harmlos übersah. Er blieb in fortwährendem Verkehr mit ihm. Aretino, der keine menschliche Beziehung haben konnte, ohne sich niederträchtig zu erweisen, verfehlte nicht auf der einen Seite die Dienste Tizians bei Karl V. in Anspruch zu nehmen, ihn auf der andern bei Cosimo Medici schändlich zu verläumden*) und schliesslich jederzeit seine Füsse unter Tizians reichen Tisch zu stecken. Der Kreis, zu welchem ausser Vecellio, dem Gastgeber, Aretino, der florentinische Bildhauer Jacopo Sansovino, der Geschichtsschreiber Nardi, Francesco Priscianese, gehörten, führte ein reiches, buntes Genussleben, das in einem Briefe des letztgenannten anmuthig geschildert wird. Tizian besass einen Garten, von dem man die herrlichste Aussicht über das Meer und die Insel Murano hatte. In demselben wurde gewöhnlich das Mahl eingenommen, bei dem auch schöne Frauen nicht fehlen durften, während der Blick auf das Meer, auf die bunten belebenden Gondeln im Hintergrund schweifte. Dazu ertönte Musik und Gesang und nicht einmal wurden so schöne Tage und Stunden genossen, sondern vielfach wiederkehrend, mit einer gewissen Regelmässigkeit. Die Jahre flossen dahin, die politischen Ereignisse wechselten, die venetianische Herzogskrone gieng von einem Haupte zum andern,

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Theil. S. 287.

Tizian malte zufolge seiner Verpflichtung, nacheinander die Dogen Andrea Gritti, Francesco Donati, Marcantonio Trevisano und Veniero, — über Tizians Leben aber lag derselbe gleichmässige Sonnenschein, welcher vom Wechsel der äussern Dinge nur wenig berührt wurde. —

Tizians Arbeiten in diesen glücklichen, von Glanz und Genuss erfüllten Jahrzehnten, zerfallen in verschiedne Klassen. Wir haben zuerst seiner religiösen Bilder, dann derjenigen aus der antiken Mythologie, seiner Allegorieen, und zuletzt der Portraits zu gedenken, in denen er sich den grössten Meistern würdig anreiht.

Tizian hat eine gute Anzahl von „Madonnen" und ähnlichen Andachtsbildern geschaffen. Zum Theil finden sich auf ihnen die Familien der Stifter dargestellt und überhaupt verläugnen diese Gemälde des Meisters das umgebende Leben ebensowenig, als die florentinischen Bilder des fünfzehnten Jahrhunderts. Als schönstes Madonnenbild Tizians wird das in der Kirche S. Maria de' Frari zu Venedig bewahrte, angesehen. Hier thront die Madonna im Kreise der Heiligen und der Familie Pesaro, welche das Bild ausführen liess. — In der „Madonna" der Dresdner Gallerie neigt sich dagegen die Himmelskönigin und strebt ihr göttliches Kind einer anbetenden jungen Frau entgegen, die neben dem heiligen Petrus sich demüthig naht. — Wunderbar schön ist ferner die „Himmelfahrt Mariä" in der Akademie zu Venedig, eines der ersten und vorzüglichsten Gemälde Tizians. Die Mutter des Erlösers in feierlicher Haltung zum Himmel emporschwebend, über ihr Gott Vater von Engeln umgeben, der seine Arme ausbreitet sie aufzunehmen, so dass sie in seliger Verklärung zu ihm aufschaut, während die auf Erden zurückgebliebenen Apostel der Verklärten sehnsüchtig, fast stürmisch nachzustreben scheinen. Diese „Himmelfahrt" strahlt dazu in einem Glanze der Farben, welcher selbst das sonstige, immer leuchtende und warme Colorit des Meisters zu übertreffen scheint. — Von ergreifendstem Ausdruck des tiefsten Seelenschmerzes ist die „Grablegung Christi" im Palast Manfrin zu Venedig. Die feierlich ernste Stimmung der Situation tritt aus den schönen Gestalten, wie aus den angemessen tiefen Farbentönen der Gruppe dem Beschauer ans Herz. — Weit weniger vollendet ist eine „Dornenkrönung des Heilands", welche sich zugleich mit einer vom Meister selbst herrührenden Wiederholung der Grablegung im Louvremuseum zu Paris befindet. — Dagegen besitzen zwei venetianische Kirchen Bilder Tizians,

welche unschön, abschreckend dem Stoffe nach, durch ihre Meisterschaft in der Behandlung gewinnen. „Die Ermordung des heiligen Petrus Martyr“ in der Kirche S. Giovanni Paolo ist voll dramatischer Gewalt und Leidenschaft. In einer schönen Landschaft ist der Heilige soeben vom Mörder zu Boden geworfen worden, sein Begleiter entflieht mit dem Ausdruck des höchsten Entsetzens. Von oben schweben lichtumstrahlte Engel mit dem Palmzweig nieder, den seligen Frieden symbolisirend, welcher dem Todtgeweihten werden soll. — „Die Marter des heiligen Laurentius“, einer jener abscheulichen Vorwürfe, mit denen sich die fordernde Kirche vielfach an der Kunst versündigt hat, versuchte Tizian zu mildern, indem er die Schreckensscene mit einem nächtlichen Dunkel umgab, das vom Mond und von Fackellicht erhellt wird. —

Lieber als solche Bilder, so vorzüglich er sie auch ausgeführt hat, malte der Meister sicher jene herrlichen lebendigen Darstellungen aus der antiken Mythologie, in denen sich seine eigne Freude an der Schönheit, an der Fülle und Herrlichkeit des Lebens, wiederspiegeln liess. Der in Ferrara entstandnen „Bacchanale“ ist bereits gedacht worden. Unter den grössern mythologischen Scenen zeichnet sich „die Entdeckung des Fehltritts der Calisto“ aus, ein Bild, das Tizian mehrfach wiederholt hat. Dasjenige, welches er für König Philipp II. von Spanien malte, befindet sich bis heute in der K. Gallerie zu Madrid, indess eine Wiederholung davon in der Bridgewatergallerie zu London gezeigt wird. Diana von ihren Nymphen umgeben, ist an einem Bache dargestellt, während andre Nymphen am gegenüberliegenden Ufer das Unglück der Calisto verkündigen. — Weit bedeutender noch ist aber das gewaltige Bild „Venus, welche ein junges Mädchen in die Geheimnisse des bacchischen Dienstes einweiht“ in der Pinakothek zu München. „Es ist fast ein grausig schönes Bild zu nennen, so berührt es mit allen Schauern des Venusberges, davon die alten Lieder singen. Dies ist jene vollendete Meisterin, jene zauberische Königin mit der Melancholie der Befriedigung auf ihrer Stirn, dies ist eins jener Opfer, die sich ihr freiwillig und ohne Rückhalt hingeben, dieser Faun, welcher gleichgültig und von den Reizen der jungen Bacchantin unberührt zurückschaut, ist einer jener Dämonen, welche im Dienste der Zauberin stehen.“*) Ein

*) *Kugler*, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. II. Theil. S. 218.

sehr schönes allegorisches Bild des Meisters in der Gallerie Borghese zu Rom führt den Namen der „himmlischen und irdischen Liebe" und zeigt auf einem Sarkophage zwei edle Frauengestalten, von denen eine völlig nackt, die andre völlig bekleidet ist. Die sogenannten „drei Lebensalter" in der Gallerie Manfrin zu Venedig und der Bridgewatergallerie zu London, sind ebenfalls nur eine schöne ruhende Gruppe. — Die zahlreichen Venusbilder des Meisters, da und dort auch als Danae, Andromeda u. s. w. bezeichnet, stets aber schöne nackte Frauengestalten, ohne weitern Bezug zur Mythologie darstellend, finden sich in grosser Zahl. Nie ist vielleicht die Sinnlichkeit edler verklärt worden, als in diesen Frauengestalten des Tizian. Dass sie fast ohne Ausnahme mit höchster Meisterschaft gemalt, und ihr Colorit ebenso, wie ihre schönen schwellenden Formen, der Bewundrung würdig sind, braucht kaum erwähnt zu werden. Am bekanntesten sind wohl die Bilder der Gemäldegallerie zu Dresden und der Ufficien zu Florenz. Auf dem ersten ist Venus anmuthig ruhend dargestellt, während ein hinter ihr stehender Amor sie bekränzt und ein lautespielender junger Mann, von der schönen Landschaft des Hintergrundes, sich zu dem herrlichen Weibe rückwärts wendet. Aehnlich ist das eine Venusbild in der Tribuna der Gallerie der Ufficien, auf welchem sich der Amor gleichfalls befindet. Das zweite dagegen, welches angeblich die Geliebte eines Herzogs von Urbino darstellt, wunderbar schön, aber nicht ohne eine gewisse Absichtlichkeit gemalt ist, zeigt ein üppiges Weib, dessen prächtige Formen sich von dem weissen Lager abheben. Sie hält Blumen in der rechten Hand, zu ihren Füssen ist ein kleiner Hund eingeschlafen. Im Hintergrund des Bildes zwei Frauen mit Gewändern, als ob sie kämen ihre Gebieterin anzukleiden. Die ganze Umgebung zeigt, dass der Name einer Venus für dies Gemälde herkömmlich willkürlich ist. — Die Gallerie Pitti zu Florenz besitzt eine „heilige Magdalena", ebenso ist ein solches Bild von Tizians Hand in der Sammlung des Escorial, im Palast Doria zu Rom, im Palast Barbarigo zu Santo Polo und sonst mehrfach vorhanden. Es scheint, dass Tizian Behagen daran fand, neben der glücklichen und geniessenden, auch die bereuende Sinnlichkeit darzustellen. —

Unter Tizians Bildnissen heben alle Beurtheiler zuvörderst jene herrlichen Frauenportraits hervor, deren Originale man mit Wahrscheinlichkeit sich in nähern Beziehungen zum Meister denken darf. Von diesen sehr zahlreichen Bildern sind die meisten mit einigermaassen willkürlichen

Namen belegt. Eine „Geliebte Tizians" besitzt das Louvremuseum zu Paris, ein noch schöneres ebenso benanntes Bild (bella di Tiziano) die Gallerie Sciarra in Rom, eine kostbare „Flora" die Gallerie der Ufficien, ein schönes Frauenportrait in reicher venetianischer Tracht die Gallerie Pitti in Florenz. Das herrlichste dieser Bilder ist vielleicht das als „Tizians Tochter" im Berliner Museum befindliche, ein jugendliches Weib zeigend, das eine Schaale mit Früchten hebt. „Was Tizian je in der Malerei des Fleisches vermocht hat, davon giebt dies Bild ein vollgültiges Zeugniss. Seltsam contrastirt mit den nackten Theilen das schwere ungefüge Gewand; aber es dient nur den Zauber, der in jenen liegt, zu erhöhen. Das Bild macht den Eindruck, als habe eines der griechischen Götterweiber sich gefügt dem sterblichen Menschen in gewohnter Tracht zu erscheinen."*) An Stelle der schönen Fruchtschaale ist bei einer im Museum zu Madrid befindlichen Wiederholung eine Schüssel mit blutigem Haupte getreten und „Tizians Tochter" dadurch zu „Salome mit dem Haupte Johannes des Täufers" geworden.

Was die hunderte der übrigen Tizianschen Portraits anlangt, von denen eines nach dem andern immer als das vortrefflichste erscheint, so meint selbst Vasari, der eine gute Anzahl davon aufzählt: „Doch welche Zeitverschwendung ist dies? Es gab fast keinen Herrn von hohem Rang, weder einen Fürsten, noch eine vornehme Dame, deren Bildnisse Tizian nicht fertigte, in diesem Theile der Kunst ein fürwahr überaus herrlicher Meister."**) Und in der That würden Tizians Portraits vereinigt eine wunderbare Gallerie bedeutender und schöner Köpfe des sechszehnten Jahrhunderts abgeben. Das ganze mächtige Haus Oestreich, von Karl dem fünften bis zu Philipps unglücklicher Gemahlin Elisabeth, Päpste, Cardinäle und italienische Fürsten, die Dogen und Edlen von Venedig, die stolzen Führer der Flotten und Heere jener kriegerischen Jahrzehnte, Gelehrte und geistige Notabilitäten jeder Art, von seinem zweideutigen Freunde Peter Aretino, bis zu Andrea Vesalio, dem Begründer der wissenschaftlichen Anatomie, — die Frauen, Töchter, Geliebten dieser Männerwelt, — alle gewannen unter Tizians zauberischem Pinsel Leben für ferne Jahrhunderte. —

---

*) *Kugler*, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. I. Theil. S. 216.

**) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. VI. Band. S. 52.

Das äussere Leben des Meisters, während diese Werke entstanden und seinen Ruhm mit jedem Jahre erhöhten, haben wir in den Grundzügen bereits geschildert. Wir müssen nur einzelner Ereignisse noch gedenken, welche den gewohnten regelmässigen Verlauf einigermaassen unterbrachen. Kleine Reisen nach Mantua, Ferrara, abgerechnet, trat Tizian eine grössere im Jahre 1545 an, wo er nach Rom gerufen wurde. Der Cardinal Farnese, der diese Berufung veranlasst hatte, sorgte für eine glänzende Aufnahme des Künstlers, wies ihm eine stattliche Wohnung im Belvedere an und stellte ihn alsbald Papst Paul III. vor, dessen Bildniss Tizian in ganzer Figur ausführte. Ebenso malte er den Cardinal Farnese und den Herzog Ottavian. Unter den Künstlern in Rom erregte die Erscheinung Tizians viel Aufsehen, selbst der stolze abgeschlossne Michel Angelo entschloss sich den grossen venetianischen Meister zu besuchen. Vasari berichtet von einer Unterredung, die er über Tizian mit dem von ihm abgöttisch verehrten Buonarroti gehabt. Und so fremd Michel Angelo der Weise des Venetianers war, so gestand er von demselben bereitwillig zu, dass „sein Geist herrlich, seine Manier reizend sei.“*) — Tizian verliess übrigens Rom reich belohnt, hatte für seinen Sohn Pomponio, der sich dem geistlichen Stande gewidmet, eine gute Pfründe erlangt, war also glücklicher, als dereinst Andrea Mantegna im gleichen Falle. Auf der Rückreise besuchte Tizian, von seinem Sohne Orazio, der Portrait-Maler und sein trefflicher Gehülfe war, begleitet, auch Florenz. —

Im Anfange des Jahres 1548 wurde Tizian zu Kaiser Karl V. nach Deutschland gerufen. Der mächtige Herrscher, welcher soviel Gefallen an Tizians Kunst und Persönlichkeit fand, dass er ausschliesslich von diesem gemalt sein wollte, und welcher der Sage nach, einst des Meisters herabgefallenen Pinsel mit den Worten „Tizian verdient vom Kaiser bedient zu werden“ aufhob, muss durch ein Gerücht vom Tode desselben getäuscht worden sein. Ein Brief von ihm an den Kaiser, dem die Todesnachricht sehr wehe gethan, bezieht sich hierauf**) und in Folge dieses Briefes geschah es vielleicht, dass Karl den Künstler zum Reichstag nach Augsburg beschied. Es war dies derselbe Reichstag, den der siegreiche Kaiser nach der gänzlichen Niederwerfung des schmalkaldischen Bundes

---

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. VI Band. S. 49.
**) *Guhl*, Künstlerbriefe. I. Theil. S. 280.

abhielt und auf dem er dem Herzog Moritz von Sachsen die Kurwürde verlieh. — Tizian verweilte bis zum Herbst in Augsburg und kehrte dann nach Vendig zurück. Schon im Jahre 1550 aber wurde er aufs neue berufen und mit einer Huld und Gunst empfangen, welche den bittersten Neid der Höflinge erregte. Der greise Meister folgte dem Kaiser dann von Augsburg nach Innsbruck, und verabschiedete sich erst im December des Jahres 1551 von ihm. Bis zu der Zeit zu welcher sich Karl V. ins Kloster San Juste zurückzog, fand ein fortdauernder Verkehr mit dem Künstler statt. Das Bild der „Dreieinigkeit", welches Tizian für den Kaiser gemalt hatte, nahm der letztre mit sich in die freigewählte Zurückgezogenheit. In der Zeit seines Aufenthalts in Deutschland malte Tizian auch das Portrait des gefangenen Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen. — Kurz nach seiner Rückkehr begann er eine Reihe von Gemälden für Philipp II. und dessen damalige Gemahlin Maria von England und von jetzt an bis zum Ende des Malers, fanden ebenso günstige Beziehungen zu diesem König statt, als vorher zum Vater desselben.

Im März 1555 verheirathete sich Lavinia (oder Cornelia) die schöne Tochter Tizians mit Cornelio Sarcinelli. Ihr Vater stattete sie mit der grossen Summe von 2400 Ducaten aus. Uebrigens erlebte er in seiner Familie nicht eben grosse Freude mehr. Seine Tochter beschenkte ihn zwar in wenig Jahren mit sechs Enkeln, starb aber in Folge ihrer letzten Niederkunft bereits im Jahre 1561. Sein Sohn Pomponio scheint ein verschwenderisches und ausschweifendes Leben geführt zu haben, und nur Orazio, welcher beständig im Hause des Vaters blieb und denselben auf seinen Reisen begleitete, war seine Stütze. Doch erhielt sich der greise Meister die volle Lebensfrische, in seiner Kunst ist kaum in den spätesten Lebensjahren eine Abnahme der Kräfte zu spüren. Hoch in den achtzig, ja über 90 Jahre alt, malte er Bilder, um die ihn hunderte jugendlicher Meister beneiden konnten! Seine Lebenskraft und sein Genius schienen unverwüstlich.

Während des langen Lebens Tizians hatte sein geliebtes Venedig manchen schweren Tag bestanden, manchen Verlust erlitten. Aber ob auch der Handel abnehmen, ob die Macht des Staates unmerklich sinken mochte, stets blieb die Lagunenstadt heiter, prächtig, eine Stätte, in der das Leben ein Fest schien. Mit dem Jahre 1575 jedoch trat eine Katastrophe ein, deren Wirkungen auf Jahrzehnte hinaus fühlbar blieben. Die

Insel Candia, Venedigs Provinz, wurde eben damals von einer Pest verheert, die selbst unter den vielen entsetzlichen Seuchen dieser Art als besonders schrecklich beschrieben ward. Durch candiotische Schiffe scheint diese Pest nach Venedig eingeschleppt worden zu sein. Sie trat augenblicklich mit solcher Heftigkeit auf, dass man die Todten nicht nach Tausenden, sondern nach zehntausenden zählen musste. Unter den Arbeitern des Arsenals, den niedern Volksklassen, begann sie zuerst zu wüthen. Landleute und Schiffer drängten sich verzweifelnd zur Stadt, wo wenigstens einige Hospitäler zu finden waren und die barmherzigen Brüder Tag und Nacht die Sterbesacramente spendeten. Umsonst blieben alle Gegenanstalten, brannten riesige Feuer in den Strassen, umsonst suchte man sich durch Absperrung zu schützen. Die Pest drang in die Paläste, ganze edle Familien starben aus, gegen siebzigtausend Menschen erkrankten, an vierzigtausend davon starben.*) — In dieser monatelangen Zeit des Elends erlagen 1576 auch Tizian und sein Sohn Orazio der Wuth der Seuche. Der herrliche Meister, welcher in Fülle des Glücks das höchste menschliche Alter erreicht hatte, zahlte in den Schrecknissen seines Todesjahres — und vielleicht seines eignen Todes — der menschlichen Unvollkommenheit einen traurigen Tribut. Er ward in der Kirche de Frari beigesetzt, wo eine Inschrift seine Ruhestätte bezeichnete. —

Paolo Caliari, genannt Veronese.

1528—1588.

Der letzte grosse Meister der venetianischen Schule, welche gegen Ende des sechszehnten Jahrhunderts alle gleichzeitigen Kunstleistungen in Italien überstrahlt, war Paul Caliari, bekannter unter dem von seiner Vaterstadt angenommenen Namen Paul Veronese. Ueber seinen Lebensgang sind wir zwar etwas minder vollständig unterrichtet, als über denjenigen seines grossen Vorgängers Tizian, aber seine Werke erfüllen wohlerhalten Venedig, und sind in derselben und beinahe noch grösserer Reichhaltigkeit über ganz Europa verbreitet, als die herrlichen Bilder Vecellios. Paul Caliari wurde entweder 1528 oder 1530 zu Verona ge-

*) *Daru*, Geschichte Venedigs. Buch XXVIII.

boren. Er stammte aus einer Künstlerfamilie, sein Vater Gabriel Caliari war Bildhauer und eine Zeitlang erlernte der begabte Knabe diese Kunst. In wenigen Naturen kann indessen die Entscheidung für die Welt der Farben bestimmter und schärfer ausgesprochen gewesen sein, als in der Paolos. Dies muss sein Vater auch früh erkannt haben und so sandte er den Knaben aus seiner eignen Werkstatt in des Malers Antonio Badile, welcher den begabten Schüler mit Freuden aufnahm, freilich bald genug von demselben übertroffen wurde. Unter den Werken, welche er vorzüglich studierte und denen er seine raschen Fortschritte dankte, befanden sich auch die Kupferstiche des deutschen Meisters Albrecht Dürer.

In sehr früher Jugend malte Paul Caliari bereits einige Altarbilder in Verona oder für kleine Orte der Umgegend. Wenig über zwanzig Jahre alt, ward er mit einigen andern veronesischen Malern von Cardinal Ercole Gonzaga nach Mantua gerufen, um hier verschiedene Bilder in dem neurestaurirten Dome auszuführen. Aber trotz dieses ehrenvollen Auftrags gelangte Paul Caliari in Verona zu keiner rechten Geltung. Hinderten ihn die Umstände seiner Familie oder bewährte sich der alte Satz, dass der Prophet im Vaterlande nichts gilt, er sah sich zurückgesetzt und so entschloss er sich, vermuthlich leicht, der Vaterstadt den Rücken zu kehren. Sechsundzwanzig Jahr alt, wendete er sich, nach kurzem Aufenthalte in Vicenza, zur Lagunenstadt, die ihm bald eine neue Heimath werden sollte.

Es sind oft genug Künstler, das Glück zu suchen, ausgezogen, und haben bei der Wahl ihres Wohnorts mannichfach Irrthümer begangen. Aber eine glückliche Stunde führte den jungen veronesischen Maler nach Venedig. Das freie, prächtige, farbenstrahlende Leben, welches sich hier vor seinen Augen entfaltete, nahm er voll und tief in die Seele auf und erfüllt, wie Keiner, von der Herrlichkeit, der Freude der Welt, zauberte sein Pinsel die Bilder hervor, welche von 1555 bis 1588 in ununterbrochener Folge, in fast unglaublicher, staunenswerther Zahl entstanden, ohne am Werthe zu verlieren. —

Das erste Werk, welches Caliari zu Venedig ausführte, war das Deckengemälde der Sacristei in der Kirche S. Sebastiano. Dasselbe stellt „die Krönung der Maria“ dar und verschaffte dem jugendlichen Meister einen bedeutenden Ruf, so dass er bald Käufer für seine zahlreichen Staffeleibilder fand. Dieser Ruf steigerte sich zum Ruhme, als

er bei einer durch die Procuratoren von San Marco ausgeschriebnen Concurrenz den Preis erlangte. Es waren nämlich in der Bibliothek von San Marco einige achteckige Medaillons (Deckenbilder) zu malen. „Die Bilder wurden unter die vorzüglichsten der damals in Venedig lebenden Meister (zu denen also der junge Caliari doch schon gerechnet worden sein muss) vertheilt. Man versprach beim Beginn der Arbeit demjenigen, welcher das Beste leiste, ausser dem bestimmten Lohn, ein Gnadengeschenk. Nach Vollendung des ganzen Werkes und nach genauer Prüfung von allen, erhielt Paolo eine goldne Kette, als der Meister, welchem nach dem Urtheil der Richter (wie der Mitbewerber) die Arbeit am besten gelungen war.“ *) Die allegorischen Bilder der Musik, Geographie, Arithmethik u. s. w. in der ehemaligen Bibliothek von San Marco, welche Caliari den gedachten Triumph verschafften, sind wohl erhalten. Bald nachher besuchte der Künstler seine Vaterstadt Verona wieder, wo man ihn jedenfalls mit andern Augen angesehen hat, als zuvor. Er erhielt mindestens den Auftrag ein Gemälde zum Schmuck des Refectoriums von San Nazzaro, des Klosters der schwarzen Brüder, auszuführen und stellte hier zum erstenmal eines jener reichen Gastmähler dar, welche unter seinen Werken einen so hervorragenden Platz einnehmen. 1560 war er in der Kirche S. Sebastiano zu Venedig beschäftigt, die recht eigentlich ein Denkmal Paul Caliaris heissen kann, denn Decken, Wände, Altäre, Capellen, sind mit Werken seiner kunstreichen Hand geziert. Auf dem Hauptaltar thront eine Madonna in Glorie, mit zahlreichen Heiligen umgeben, bereits 1558 gemalt. Drei grosse Bilder stellen den letzten Gang, die Marter und den Tod des heiligen Sebastian dar. Mehr seinen Neigungen entsprechend, zierte der Künstler die Flügel der Orgel mit der „Darstellung Christi im Tempel“, die Decke aber mit einem Gemälde, welches ihm Gelegenheit zur Vollentfaltung seines lebendigen Erfassens der Wirklichkeit und seines prächtigen Colorits gab. „Ahasver, der die Esther krönt,“ war der biblische Vorwurf; das Bild zeigt eine jener glänzenden Versammlungen, welche der weltfreudige Veroneser herbeizurufen pflegt. In einer Capelle ist noch die „Taufe Christi“ bemerkenswerth.

Von den äussern Lebensereignissen Paul Veroneses scheint beson-

*) *Vasari*, Leben der Maler. D. A. IV. Band. S. 340.

ders die im Gefolge des Procurator Grimani, der als Gesandter der San Marcorepublik zum Papste gieng, unternommene Reise nach Rom, wichtig geworden zu sein. Unmöglich konnte das Studium der dort entstandnen und vorhandnen Meisterwerke ohne Einfluss auf den empfänglichen Maler bleiben. Der edle Schwung seiner weiteren Arbeiten zeigt ihn im steten Fortschritt, ohne dass er darum die eingeschlagnen Pfade jemals verliess. Bei seiner Rückkehr nach Venedig wurden ihm so viele Aufträge zu Theil, und ihre Zahl steigerte sich zu solcher Höhe, dass er nicht allen Anforderungen zu genügen vermochte, obwohl er jederzeit Unglaubliches leistete.

Den Charakter der gesammten Kunst Paul Veroneses bezeichnet Kugler treffend mit wenigen Worten. „Dieser Meister fasst die Natur mit voller, freier Unmittelbarkeit auf, aber getragen und gehoben von jener classischen Grösse des Sinnes, welche durch die früheren Meister der Schule bereis fest begründet war. Seine Bilder stellen das Leben im glänzendem festlichen Rausche dar, wie es bei den freudigsten Anlässen sich entwickelt und wie es zu jener Zeit der venetianischen Blüthe so leuchtend erschien; der volle Genuss des Daseins, eine Stimmung des Gefühls, die wie auf heiter erregten Wellen ruhig und sicher dahinfluthet, spricht aus ihnen zu uns. Prächtige Architecturen bauen sich in diesen Bildern empor, von Schaaren festlich Versammelter belebt; funkelnde Geräthe und Geschmeide, schillernde Gewänder, alle bunte Farbenlust ist in ihnen vor unseren Augen ausgebreitet, aber ein klarer, sonniger Tag umfängt das Ganze und der Erguss des Lichtes vereint diesen Wechsel der Formen und Farben zur lautersten Harmonie.“ *)

Mehr als irgend ein andrer Meister der venetianischen Schule fand Caliari Gelegenheit zu zahlreichen Fresken, zu Decken- und Wandbildern aller Art. Wenn er dennoch ein Oelbild nach dem andern schuf, so beweisst dies nur, dass er dies eigenste Gebiet der venetianischen Meister nicht entbehren mochte. Von seinen grossen historischen Fresken ist nur „Friedrich Barbarossa vor dem Papste erscheinend“ vernichtet worden. Dagegen sind im Saale des grossen Rathes ein Deckenbild, welches „Venezia, von Ehre, Frieden und Freiheit zu den Göttern getragen“ darstellt und zwei Wandgemälde „die Rückkehr des sieg-

*) *Kugler*, Kunstgeschichte. S. 827.

reichen Dogen Contarini" und „die Vertheidigung von Scutari" erhalten. In der Sala del Collegio befindet sich ein grosses allegorisches Wandgemälde, das Veniero, den venetianischen Führer und Sieger in der grossen Seeschlacht bei Lepanto zeigt, wie er von seinen Schutzheiligen dem herabschwebenden Erlöser empfohlen wird. Die Sala del Anticollegio enthält dagegen ein mythologisches Bild von grosser Schönheit und Vollendung, den „Raub der Europa." —

Diese Bilder gehören zum Theil der letzten Zeit des Meisters an. Sie würden aber seine ganze Bedeutung nicht offenbaren, die hauptsächlich auf den zum Theil in den colossalsten Dimensionen ausgeführten Oelgemälden und vor allem auf der Reihe der Gastmähler und ähnlichen Scenen beruht, an die man immer unwillkürlich zuerst denkt, so oft der Name Paul Veroneses genannt wird. Das eigentliche Andachtsbild lag seiner durchaus weltlichen Kunst fern und wenn eben diese Gastmähler, Anbetungen der Könige etc. sich im Titel auch als der kirchlichen Malerei angehörig bezeichnen, so werden doch meistentheils Christus, Maria und die Heiligen zu reinen Nebenfiguren und der biblische Vorgang erscheint eben nur als Vorwand für die Wiedergabe prächtigen Lebens. Die Zahl dieser Bilder ist eine ausserordentlich grosse. Als das berühmteste ist die für S. Giorgio Maggiore gemalte „Hochzeit zu Cana", gegenwärtig im Louvre zu Paris, anzusehen. Ein wahrhaftes Prachtbild, 600 Quadratfuss gross und auf diesem Raume eine glänzende Versammlung von hundertunddreissig Personen in der schimmernden venetianischen Tracht, dazu eine üppig verschwenderische Tafel mit prunkhaften Geräthen zeigend, herrliches Licht, der höchste Ausdruck festlicher Heiterkeit über das Ganze ausgegossen. — In seinen Einzelheiten hat das Bild zu vielfachen Deutungen Anlass gegeben, unzweifelhaft portraitirt es eine grosse Anzahl damals in Venedig lebender Persönlichkeiten. In der Musikantengruppe soll Caliari die venetianischen Maler dargestellt haben, sich selbst und Tintoretto als Cellisten, den greisen Tizian als Bassisten, Jacopo Bassano als Flötisten. Eine Einzelbeschreibung der „Hochzeit" darf nicht unerwähnt lassen, dass Christus und Maria darin eben nicht als Hauptpersonen erscheinen.*) Das Bild wurde im Jahre 1563 vollendet, der Maler hat dafür ein Fass Wein und 324

*) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris.

Ducaten erhalten. Gleichfalls im Louvre befindlich ist das Gastmahl im Hause des Pharisäers Simon, bei welchem „Magdalena Christus die Füsse wäscht.“ Eine sehr reiche „Hochzeit zu Cana“ besitzt die Gemäldegallerie zu Dresden, eine noch prächtigere die Brera zu Mailand. Die Tafel Simons des Pharisäers mit der fusswaschenden Magdalena ist schöner und glänzender in einem im Palazzo reale zu Genua befindlichem Gemälde wiederholt. — In Venedig selbst bewahrt die Akademie das grosse „Gastmahl des Levi“ ursprünglich für das Refectorium von San Giovanni e Paolo gemalt und wiederum eines der schönsten Bilder des Meisters. Zu Magnadale bei Treviso verwandelte sich die biblische Festfreude zur historischen und „das Gastmahl der Kleopatra“ (Freskobild) tritt den ähnlichen Darstellungen zur Seite. Die Entfaltung weltlicher Pracht wurde durch zwei andre Momente der heiligen Geschichte gleichfalls begünstigt. Der eine war die „Findung Mosis“, die sich in verschiednen trefflichen Werken der Gallerieen zu Dresden, Turin, Madrid, Berlin findet, der andre „die Anbetung der Könige“ wiederum in Dresden und Madrid, im Belvedere zu Wien, in der Eremitage zu Petersburg, im Palast Brignole zu Genua und in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in England. Auch der „Besuch der Königin von Saba bei Salomo“ ist unter die Lieblingsstoffe des Meisters zu zählen. Bilder dieses Namens besitzen die Gallerie der Ufficien zu Florenz, die königl. Sammlung in Turin. Zu den Gastmählern muss ferner noch „die Tischpredigt des heiligen Antonius“ in der Gallerie Borghese und „Christus als Pilger an der Tafel Papst Gregors des Grossen“ im Kloster Monte Bercia hinzu gefügt werden. — Ein besonders ausgezeichnetes Bild ist „die Familie des Darius vor Alexander dem Grossen“ im Palaste Pisani in Venedig. Ausser diesen grösstentheils sehr umfangreichen Gemälden existiren noch sehr viele Werke Caliaris, biblische, mythologische, frei erfundene Vorgänge, in der buntesten Mannichfaltigkeit und zum Theil mit allen Vorzügen des Künstlers festhaltend. — Nicht unerwähnt dürfen die jetzt im Berliner Museum befindlichen allegorischen Darstellungen zur Verherrlichung Deutschlands bleiben. Der Künstler malte dieselben für den Festsaal des Kaufhauses der Deutschen zu Venedig: Ihre Gegenstände sind „Jupiter übergiebt der Germania die Attribute der weltlichen Macht“, „die Zeit siegt über die Ketzerei und bringt die Religion zu Ehren“, „Mars und Minerva, die deutsche

Waffentüchtigkeit symbolisisend“ und „Apollo und Juno, das Aufblühen der Künste bezeichnend.“

Paolo Veroneses äusseres Leben gestaltete sich, wenn auch nicht ganz so grossartig und reich, wie dasjenige Tizians, doch überaus angenehm, die Fülle seiner Aufträge bedingte allein grosse Einnahmen. Er war verheirathet und zwei seiner Kinder, Gabriello und Carlo, in den Jahren 1568 und 1572 geboren, widmeten sich der Kunst, die indess der Erstere nach dem Tode des Vaters völlig aufgab und in welcher der Letztere zu keiner Bedeutung gelangte, welche mit derjenigen seines Vaters auch nur im Entferntesten verglichen werden könnte.

Das Schreckensjahr 1575 und seine Nachwehen bestand Paolo Caliari glücklich. Er war im darauf folgenden Jahrzehnt thätiger und fruchtbarer als je, seit dem Tode Tizians unbestritten der erste und grösste Künstler in Italien. Er starb im Jahre 1588 und ward in derselben Kirche S. Sebastian beigesetzt, die er bei seinem Leben mit den prächtigsten Gemälden geziert hatte. — Mit ihm aber schied auch der Geist, welcher die venetianische Malerei ein Jahrhundert hindurch beseelte. Die Nachfolger und Nachahmer Tizians, Paul Veroneses, verfielen in dieselbe Flachheit und Manier, dieselbe äusserliche Nachahmung, der die Schulen Michel Angelos und Rafaels nicht entgegen waren. Ja Venedig hatte am erneuten Aufschwung der italienischen Kunst im siebzehnten Jahrhundert, so gut wie keinen Antheil, und Paolo Veronese ist um so mehr als der letzte grosse Meister desselben anzusehen, als das Venedig, welches er in seinen Werken geschildert und verewigt hatte, mehr und mehr verschwand und zur Erinnerung wurde.

Die Niederländer bis zum sechszehnten Jahrhundert.

Der grossen italienischen Kunstblüthe des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts war eine zwar minder gewaltige, aber dennoch bedeutende Entwicklung der bildenden Künste, besonders der Malerei, auf niederländischem und deutschem Boden zur Seite gegangen. Wenn „niederländisch" gesagt wird, so darf dabei noch nicht an eine eigentliche Trennung von Deutschland, die ja erst nach der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts eintrat, gedacht werden. Aber doch hatte sich die Cultur der westlichen Landschaften des deutschen Reichs schon wesentlich selbständig entwickelt und war zu einer Blüthe gediehen, welche sich im übrigen Deutschland nur vereinzelt zeigte. Und so fand die moderne Kunst, mit ihrer Entfesslung der Individualität, mit ihrer Wiedereinsetzung der Natur in deren vom Mittelalter vielfach geläugneten und verkümmerten Rechte, auf niederländischem Boden, seit dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts um so bessre Stätte, als sich ein dem italienischen ähnlicher Wohlstand in den Niederlanden entwickelt hatte. Denn wenn auch der Reichthum und die Fülle des Lebens, wie der geistvolle Forscher über niederländische Kunst treffend sagt, keine Kunst erzeugen, so fördern sie dennoch dieselbe wesentlich.*) Sind uns nur wenige Reste der altniederländischen Kunst, so lange dieselbe der Epoche des germanischen Styls angehört, erhalten, so besitzen wir um so reichere Denkmäler jener Epoche, in welcher bestimmte Persönlichkeiten und Individualitäten hervortreten. Allerdings sind dabei die biographischen Nachrichten über die ersten nieder-

*) *Karl Schnaase*, Niederländische Briefe. (Stuttgart 1834.) S. 321.

ländischen Meister des modernen Styls dürftig und unsicher genug, ungefähr denen zu vergleichen, welche wir von den italienischen Künstlern der Epoche des romanischen und germanischen Styls zu geben vermochten. Wir müssen uns mit einzelnen Andeutungen begnügen, wo wir gern ebenso lebendige Bilder der Persönlichkeiten hätten, als wir uns von ihren Umgebungen zu machen vermögen. — —

Die niederländischen Provinzen waren, als im dreizehnten Jahrhundert ihr mächtiger Aufschwung begann, zerspalten in eine Anzahl zum deutschen Reich gehöriger Herzogthümer, Grafschaften und Herrschaften, mit rasch entwickelten und republikanisch-freien Städten. Im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts einigten die Herzöge von Burgund alle diese vereinzelten Souverainetäten und Provinzen zu einem mächtigen Staate, welcher, obwohl nur den Namen eines Herzogthums führend, ausgedehnter, blühender, reicher und glänzender war, als die meisten der damaligen europäischen Königreiche. Der letzte Herzog von Burgund, Karl der Kühne, gedachte bekanntlich den Königstitel und zu seinen grossen Besitzungen Lothringen, Elsass und die Schweiz zu erwerben. In zwei Schlachten bei Granson und Murten von den Schweizerbauern aufs Haupt geschlagen, verlor er das Leben in einer dritten bei Nancy in Lothringen, hinterliess seine einzige Tochter Maria als Erbin der burgundischen Reiche. Durch sie wurde König Max von Deutschland Beherrscher der Niederlande, der sie dann im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts seinem Enkel Karl V. vererbte.

Vom dreizehnten bis zum sechszehnten Jahrhundert zählten diese Provinzen zu den blühendsten Europas. In günstiger Lage an der Westsee, die den Weg zu den Meeren des Nordens wie zum atlantischen Ocean bildete, die Stirn gegen England gekehrt, zur Seite und im Rücken die mächtigen Binnenländer von Deutschland und Frankreich, durchströmt vom Rhein, Maas, Schelde und zahlreichen Flüssen, denen sich bald das künstliche Verkehrsmittel der Canäle hinzugesellte, waren die niederländischen Provinzen von der Natur offenbar bevorzugt. Ihren Hauptvorzug verdankten sie indess menschlicher Kraft. Frühzeitig gelangten hier Ackerbau und alle Zweige der Landwirthschaft zu Vollkommenheit und reichem Ertrag. Hauptsächlich aber wies die Lage des Landes, in grössern, erweiterten Verhältnissen eine ähnliche, wie die von Phönikien im Alterthum, auf grossen Handel und Gewerbsbetriebsamkeit.

In unsern Tagen, wo diese Dinge die Breite der ganzen civilisirten Welt einnehmen, wo die Handels- und Industriethätigkeit eine ganz andre geworden ist, darf dennoch nicht verächtlich auf die Entwicklung der niederländischen Provinzen im Mittelalter herabgesehen werden.

Eine grosse Zahl von Städten bedeckte das Land. In ihnen entwickelte sich eine Geschäftigkeit, ein Leben, welches Reisenden aus ganz Europa Erstaunen und Bewundrung einflösste. Noch heute, wenn der Beschauer über die Marktplätze und die Prachtstrassen jener Zeit schreitet, die grossen Kathedralen und stolzen Rathhäuser, die gewaltigen Kaufhallen, die prächtigen alten, hochgegiebelten, vielverzierten Bürgerhäuser von Antwerpen und Gent vor sich sieht, geht ihm die niederländische Herrlichkeit im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert auf, von der einheimische Chronisten mit Stolz und Entzücken berichten.

Der niederländische Handel dieser Zeit war ein Beiläufer der grossen Gewerbthätigkeit. Zu Gent und Brügge, zu Antwerpen und Brüssel, zu Amsterdam, Cortryk u. s. w. bestanden die Zünfte der Tuch- und Seidenweber aus tausenden von geschickten Gliedern. Mit unerhörtem Eifer, der selbst das Handwerk zu Mailand und Florenz übertraf, suchten die Flandrer und Brabanter alle gewerblichen Künste zu vervollkommnen. Bald galten ihr Tuch, ihre Teppiche und Tapeten für unentbehrlich. Der Adel von Frankreich und England, von Deutschland und Ungarn, bezog Kleider und den Schmuck seiner Zimmer von den Niederländern, die Fürsten des Nordens, vor allem die des halbbarbarischen Russland, konnten, was sie von europäischen Cultur- und Luxusprodukten bedurften, durch die Handelsschiffe der Niederländer erhalten, welche wetteifernd mit denjenigen des Hansabundes, die Ostsee durchkreuzten und kühner als diese, bis zum Eismeer steuerten. Niederländische Kaufleute waren neben Venetianern und Genuesen in den Häfen des schwarzen Meeres, in den Bazars von Smyrna, auf den Märkten zu Lissabon zu finden, niederländische Kaufleute verdrängten zu London beinahe diejenigen der deutschen Hansa, obwohl viele niederländische Städte: Dortrecht, Amsterdam, Gröningen, Cortryk zum Hansabunde gehörten und Brügge in Flandern ein Hauptstapelplatz der Hanseaten war.

Der Wohlstand, welcher aus dieser Handelsthätigkeit erwuchs, war unglaublich. Zum eignen Verdienst gesellte sich die günstige Lage,

nach Brügge und Antwerpen brachten Italiener und Portugiesen die Erzeugnisse des Ostens. Im Hafen zu Sluyts zählte man an gewissen Tagen hundert einlaufende Schiffe, im Hafen zu Antwerpen kamen und giengen jeden Tag fünfhundert. Das Gewühl, das Gedränge, der Reichthum, die Zahl der Bevölkrung, die Massen der Feste und Vergnügungen, die Pracht und der Ueberfluss des täglichen Lebens, überstiegen bei allen Nichtniederländern vollkommen die Begriffe der Zeit. Während Venedig und Genua durch die Entdeckungen im Osten und Westen litten, gewannen die grossen flandrischen Städte immer mehr.

Die Art und Eigenthümlichkeit des niederländischen Volkes entsprach seinem äussern Leben und Auftreten. Zahlreiche Nachkommen und Verwandte der frühern kleinen Herrscher bildeten einen überreichen, von grossen Erinnrungen erfüllten, auf die wichtigsten Privilegien stolzen Adel. So wichtig aber auch derselbe war, so trat er doch in den Hintergrund vor der Macht und Bedeutung des grossgewordnen niederländischen Bürgerthums. Die Bürger von Brüssel, Antwerpen, vor allem von Brügge, Gent und Kortryk hatten mit den steigenden Reichthümern, der täglich wachsenden Lebensfreude und Behaglichkeit viel von jenem Uebermuth und jenem Unabhängigkeitsdrang des Glückes erhalten, den wir unter gleichen Verhältnissen überall beobachten können und wiederfinden. Nicht nur, dass sie in Wohnung und Kleidung, bei Gelagen und Festen jenen Luxus entwickelten, der eine Königin von Frankreich auf dem Feste, das ihr die Bürgersfrauen von Brügge gaben, rings auf die Verschwendung von Seide und Brokat, von Gold und Perlen, von Edelsteinen und Stickereien schauen und sagen liess „ich glaubte hier die einzige Königin zu sein, sehe aber ihrer sechshundert", nicht nur, dass die Tuchweber von Antwerpen und Gent auf ihren Zunftstuben in den Weinen des Südens schwelgten, dass Bäder und Lustgärten errichtet wurden, die an die römische Kaiserzeit zurückerinnerten, dass für zehntausende von Gauklern, Tänzern, Sängern und Abenteurern die Niederlande und ihre Städte den reichsten Ertrag abgaben! Der stolze Sinn dieses hochgestiegnen Bürgerthums griff vielmehr in die staatlichen Verhältnisse hinein, selbst die wichtigen Freiheiten, die grossen Rechte, die man den Städten verliehen, sicherten die burgundischen Herzöge und den Kaiser Max nicht vor den Empörungen derselben. — Der gelegentlichen Aufstände sind mehr, als aufzuzählen, es bedurfte der geringsten Verletzung, nur eines

scheinbaren Angriffs auf irgend ein Recht, irgend eine Freiheit, so tönten die Sturmglocken von den Kathedralthürmen zu Brügge und Gent, die Webstuben, in denen die kostbaren Zeuge entstanden, wurden verlassen, tausende von trotzigen, lebensfrischen, mit Zunge und Waffe gleich fertigen Männern stürmten über Strassen und Plätze, und schaarten sich um irgend einen volksthümlichen Führer. Die Brügger trotzten Philipp dem Schönen, die Genter setzten mit keckem Uebermuth Maria, die Tochter Karls des Kühnen, dann deren Gemahl, den römischen König Max, gefangen, und es bedurfte der Hülfe von Kaiser und Reich, ihn wieder zu befreien. Und dieser stolze Unabhängigkeitssinn waren allen Niederländern gemeinsam.

So materiell das Leben der Niederländer zunächst erschien und welcher Werth auf alle Genüsse der Sinn gelegt, welche Klagen von Geistlichen und strengen Moralisten über die Spielsucht und Verschwendungswuth, die Völlerei, die Beziehungen zu den Frauen geführt wurden, so darf man doch keineswegs glauben, dass die geistige Entwicklung bei den Niederländern zurückgeblieben wäre. Ganz im Gegentheil verdankte der Vergnügungsliebe, dem heitern, sorglosen, geselligen Sinn des Volks eine Kunst: die Musik, mehrere Jahrhunderte hindurch ihre ganze Entwicklung und Weiterfördrung.

Und wenn die Malerei auch keineswegs ausschliesslich, wie die Musik, auf niederländischem Boden gedieh, so nimmt sie doch im Culturleben der Provinzen, vom fünfzehnten Jahrhundert an, eine Stellung ein, erreichte eine Höhe, welche selbst den Italienern als wichtig genug erschien, um davon zu lernen. Eine Zeitlang galten in Italien alle Künstler von jenseit der Alpen als niederländische, wie denn Vasari gelegentlich vom „Flamänder" Albrecht Dürer spricht. —

Im fünfzehnten Jahrhundert, in der Blüthezeit des burgundischen Herzogthums wie der niederländischen Städte, begegnen wir jenem grossen und plötzlichen Aufschwunge der niederländischen Kunst, der mit den verschiedensten Ursachen erklärt werden soll und wahrscheinlich nur aus dem Zusammenwirken aller Ursachen erklärbar ist. Gewiss waren Patriotismus, Stolz und Reichthum der Niederländer, gewiss war die grossartige Pracht am Hofe der burgundischen Herzöge der Malerei förderlich und günstig. Gewiss wurde die Erfindung der Oelmalerei für die ausserordentlich rasche Entwicklung der niederländischen Kunst von

entscheidender Wichtigkeit. Aber der letzte und eigentlichste Grund der gesteigerten Kunstleistungen ist eben im Auftreten grosser künstlerischer Naturen zu suchen. Da diese wiederum von Verhältnissen wie die geschilderten, hervorgerufen werden, so sind in diesem Falle Wechselwirkungen vorhanden, die sich nicht trennen und auseinander halten lassen.

Es ist richtig und unzweifelhaft, dass die früher erwähnte*) und fortentwickelte Malerschule von Köln auf die Niederländer nicht ohne allen Einfluss war. Aber freilich brachten hier die Verhältnisse durchaus andre Wirkungen hervor, deren Verlauf Schnaase trefflich charakterisirt: „Am Rhein, in dem heiligen Köln, behielt die Kunst, bei allem Streben nach der Wahrheit des Lebens den kirchlich frommen Charakter bei. In ihren einzelnen Gestalten hatte sie schon den Ton des Lebens, Züge und Farbe der Wirklichkeit, Ausdruck und Gemüth, aber es fehlte ihr noch an der vollen Verbindung dieser Gestalten, an der umgebenden Natur. — Ganz anders war es in Flandern. Hier trat die Geistlichkeit zurück gegen das Schauspiel des Reichthums und weltlichen Glanzes. Hier zeigte sich am Hofe eines prachtliebenden Fürsten die Eleganz ritterlicher Sitte, in den Städten der derbe bürgerliche Sinn, bei beiden in verschiedener Gestalt der Uebermuth des Reichthums und der Ernst des Geschäftes, an Jünglingen und Jungfrauen die leichtere halb französische Weise, der Muth des Turniers und die Grazie der Feste, überhaupt das weichere durch weltliche Dichtung, durch Gesang und Tanz mehr aufgeregte Gefühl. — Die Andacht fehlte nicht, aber sie sonderte nicht vom Leben, und auch der Kunstsinn mochte schon in weltlichen Bauten, im Arabeskenspiele, im Festgepränge, und selbst in den hellen Miniaturmalereien diese heitre Weltanschauung ausgedrückt haben. Da mochte denn dem reichbegabten künstlerischen Geiste, der beide Richtungen, den tiefen Ernst und das heitre Spiel, gestaltet angeschaut hatte, der innere Einklang beider klar werden; der Ernst musste durch höhern Glanz der Farben, durch mehr geregelte harmonische Form zur Würde werden, das leichte Spiel zur zarten Grazie, und beide standen nun nicht mehr entgegen, sondern vereinten sich in tiefer innrer Harmonie.“**)

In ihrer Richtung auf die Natur, in ihrer Vorliebe für das umgebende

*) S. 18.

**) *Schnaase*, Niederländische Briefe. S. 324.

Leben trifft die niederländische Malerschule des fünfzehnten Jahrhunderts mit gleichartigen Erscheinungen in Italien zusammen. „Die Heiligen des alten und neuen Bundes mussten sich's in Flandern gefallen und ihre Zimmer mit niederländischem Hausrath füllen lassen.“ *)

Die Niederländer besassen in dieser Periode eine grosse Anzahl vorzüglicher Künstler. Den ersten Anwendern der Oelmalerei, den Brüdern *van Eyck* (1366—1444) folgte Roger van der Weyden und diesem sein grosser Schüler *Hans Memling* oder *Hemling*, wie er noch vielfach genannt wird, gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Eine biographisch wie kunstgeschichtlich besonders charakteristische Gestalt ist *Quintin Messys* von Antwerpen (1450—1529). Von vielen andern Meistern, deren Werke zum Theil erst in diesem Jahrhundert wieder aufgefunden sind, kennt man fast noch weniger die Lebensumstände, als von den Genannten, einige tragen nur unsichere oder von ihren Hauptbildern entlehnte Namen. Ueberhaupt ist das reiche Gebiet niederländischer und deutscher Kunstgeschichte des gedachten Zeitraums noch ein ergiebiges Feld der Forschung, auf dem fast alljährlich neue Entdeckungen gemacht werden. Nur das sei noch in Erinnerung gebracht, dass, während die genannten Maler sämmtlich den niederländischen Südprovinzen Flandern und Brabant angehören, auch im nördlichen Theil des Landes, in Holland, sich Kunstbestrebungen verwandter Natur zeigen, die unter der Mitwirkung von Meistern wie Gerhard von Haarlem, Hieronymus Bosch, Lucas von Leyden u. A. sehr bald erfolgreich wurden. —

Wir haben zunächst der Brüder van Eyck zu gedenken, welche als Begründer der altniederländischen Malerschule anzusehen und für die Geschichte der gesammten Kunst Gestalten von höchster Bedeutsamkeit sind.

Die Brüder Hubert und Johann van Eyck.

1366—1426. — 1396—1441.

Unter vielen stolzen und reichen flandrischen Städten nahm Brügge im fünfzehnten Jahrhundert einen hervorragenden Rang ein. Durch Gewerbfleiss und Handel zu jener Blüthe gediehen, deren im Eingang

*) *Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. II. Theil. S. 46.

kurz gedacht wurde, volkreich und prächtig, eine Residenz der burgundischen Herzöge, konnte es nicht fehlen, dass hier jede Art von Luxushandwerk und bald auch die Kunst mächtig aufblühte. Durch ganz Europa aber verbreitete sich die Kunde von der „Malerzunft" zu Brügge, seitdem ein Mitglied derselben: Hubert van Eyck, im Jahre 1410, ein gelungenes Tafelbild vorgewiesen hatte, bei dem er eine neue Verfahrungsweise: die Oelmalerei, zur Anwendung brachte. Der Streit ist müssig, ob die Oelmalerei, bereits durch Anweisung eines Mönches, Teophilus, dessen Lessing gedenkt, im zwölften Jahrhundert empfohlen, ob sie vereinzelt schon in Frankreich und England ausgeübt worden ist. Jedenfalls hatte Hubert van Eyck das Verdienst, die vereinzelten Versuche, die vor ihm mit der Mischung der Oele und Farben gemacht worden sein mögen, in einer Weise auszubilden, dass die neue Art zu malen nach Verlauf weniger Jahrzehnte jede andre verdrängte. Zudem war die wichtige Erfindung nicht das einzige Verdienst dieses auch ohne dieselbe hochbegabten und vortrefflichen Malers. —

Hubert van Eyck soll aus Maaseyck, einem Städtchen bei Mastricht, gebürtig gewesen und dort im Jahre 1366 geboren worden sein. Ueber Ort und Art seiner Bildung zum Künstler, seine frühesten Werke, ist nichts bekannt. Es wird angenommen, dass die Brüder van Eyck, sowie deren etwas mystische Schwester, die Malerin Margaretha van Eyck, den Unterricht ihres Vaters genossen haben. Sichres ist bis zu ihrer spätestens im Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts erfolgten Niederlassung in Brügge nicht bekannt. In dieser Stadt erscheint Hubert van Eyck um das Jahr 1412 als Mitglied der Genossenschaft „Maria mit den Strahlen" und malte Andachtsbilder, die zum grossen Theil verloren gegangen sind. Doch ist Passavant*) geneigt, ein im Museum zu Madrid befindliches Bild dem Künstler mit Bestimmtheit zuzusprechen. Auf demselben sitzen rechts Maria, links Johannes, die Offenbarung schreibend, zwischen beiden das Lamm. Musicirende Engel schweben weiter unterhalb, das Wasser des Lebens rauscht hernieder, der Papst und eine Christengruppe nahen verehrend demselben, während die Judenschaft, ihren Hohenpriester an der Spitze, sich voller Verzweiflung abwendet.

---

*) *J. D. Passavant*, die christliche Kunst in Spanien. (Leipzig, 1853.)

1420 wurde Hubert van Eyck ein Auftrag zu Theil, welcher ihn für den Rest seines Lebens nach Gent führte. Der reiche Patricier Jodocus Vyt und dessen Frau Lisbetta beabsichtigten für ihre Grabkapelle ein reiches Altarwerk malen zu lassen. Hubert van Eyck bediente sich zu demselben der Hülfe seines jüngern Bruders Johann (Jan), welcher ihn nach Gent begleitete. Von 1420—1426 war Hubert selbst an diesem Hauptwerke seines Lebens thätig, das dann von seinem Bruder Johann vollendet wurde. Er scheint in Gent ebenso in Ansehen gestanden zu haben, als zu Brügge. 1422 ward er auf „Anrathen des Chors von St. Johannes" Mitglied der Gilde unsrer lieben Frauen, 1426, als er starb, in der St. Bavokirche, welcher er mit seinem stattlichen Altarwerk den schönsten Schmuck verliehen, bestattet. Wenn dem Bericht belgischer Chronisten zu trauen ist, so wäre die kunstreiche Hand Meister Huberts von seiner Leiche gelöst und in einem Gitterschrank am Eingang der St. Bavokirche als eine Art Reliquie für die öffentliche Verehrung ausgestellt worden.

Bessrer und würdigerer Gegenstand dieser Verehrung blieb unzweifelhaft das herrliche Werk des kunstreichen Malers selbst. Der Hauptgegenstand des ganzen Altarwerkes war die „Anbetung des Lammes" und dasselbe bestand aus zahlreichen Tafeln. Von denselben befinden sich gegenwärtig sechs im Berliner Museum, während die übrigen theils noch in der Vyt'schen Capelle der St. Bavokirche zu Gent, theils in der Sacristei derselben erhalten worden sind.*) Das Ganze bildet einen Schrein, ergab also bei geöffneten und geschlossenen Flügeln zweierlei Ansichten. War der Schrein geschlossen, so zeigte die untere Abtheilung die Stifter des Werkes, Jodocus und Lisbetta Vyt, zwischen ihnen die Patrone der Kirche, Johannes den Täufer und Johannes den Evangelisten. Die obere Hindeutungen auf den Messias: die heilige Jungfrau, den Engel Gabriel, die cumäische und erythräische Sybille. Wenn dagegen der Schrein eröffnet wurde, sah man im obern Theil Christus (oder Gott Vater), rechts und links Maria als Himmelskönigin und Johannes den Täufer. Auf den äussersten Seitenflügeln Adam und Eva, über ihnen Kain und Abel. Den untern Theil aber mit der Anbetung des Lammes, den Gruppen der Einsiedler, der Pilger, der

*) *Waagen*, über Hubert und Johann van Eyck (Breslau 1822.)

Streiter Christi und der gerechten Richter, haben wir als das eigentliche Hauptbild anzusehen.

„Viel mehr als in den obern Bildern finden wir uns auf den untern Tafeln auf dem eigenthümlichen Gebiete der Eyck'schen Schule. Es sind nicht mehr einzelne oder symmetrisch gruppirte Gestalten auf Goldgrund, sondern Alles ist schon ein Ganzes, wirkliche Landschaft, Himmel und Erde. In der Mitte des Bildes steht das Lamm auf einem Altar, von lieblichen Engeln umgeben; davor der mystische Brunnen der Apokalypse, sieben Strahlen, die aus einer Säule in das spiegelhelle Wasser eines Beckens fliessen. Vier grosse Schaaren nahen sich zur Anbetung des Lammes; oben im Hintergrunde die männlichen und weiblichen Märtyrer, vorn der geistliche und der weltliche Stand. In den dicht gedrängten Köpfen ist im Ganzen noch eine wiederkehrende Regelmässigkeit, doch finden sich auch schon einzelne höchst individuell aufgefasste und höchst liebliche Gestalten. Die Landschaft ist von der grössten Klarheit und Frische: der ganze Raum, auf welchem jene heiligen und andächtigen Schaaren gehen, ist ein Grasplatz im lebhaftesten Grün, wo zwischen den Halmen Blumen und Edelsteine hervorleuchten. Den Hintergrund schliessen blaue Gebirge gegen den hellen Horizont ab, zwischen denen man die Thürme der heiligen Stadt, des himmlischen Jerusalems sieht. — Es ist bewundernswürdig, wie sich in diesem Bilde die Strenge der Symmetrie mit der Anmuth des Lebens vereinigt. Jene vier Schaaren in entsprechenden Stellungen bezeichnen ein Viereck, dessen Mittelpunkt das Lamm, während in der klaren Landschaft, bei gleich verbreitetem Lichte wieder der Brunnen mit seinem Alles überstrahlenden und spiegelnden Glanze in einem andern Sinne (im Sinne der Farbe) den Mittelpunkt giebt. Neben dieser Symmetrie ist aber wieder in der Landschaft, in der reinen Luft, in dem hellen Grün des Grases, in Baumgruppen und Blumen, besonders aber in den Gestalten der andächtigen Pilger, der Betenden, die man dem Lamme zunächst sieht, und endlich der Engel, die dieses umgeben, eine solche Anmuth, dass alles Harte und Strenge aus jenem Symmetrischen verschwindet. Vielleicht giebt es kein Werk im ganzen Gebiete der Kunst, was Dantes grossem Gedicht in der Vereinigung tiefen Ernstes mit der Anmuth und Grazie des Lebens so nahe kommt wie dieses.“ *)

*) *Schnaase*, Niederländische Briefe. S. 316.

Verhältnissmässig genauer bekannt ist uns Hubert van Eycks jüngerer Bruder Jan oder Johannes geworden. Er soll 1399 geboren, also dreissig Jahre jünger gewesen sein, als sein Bruder und Lehrer, während Andre freilich das Geburtsjahr 1370 angeben.*) Jedenfalls war er Schüler Huberts und begleitete denselben, nachdem dieser den Auftrag zum Genter Altarbilde empfangen hatte, nach Gent. Nach dem Tode seines Bruders übernahm er die Vollendung des grossen Werkes, die nach der Inschrift am 6. Mai des Jahres 1432 erfolgte. Hubert van Eyck liess sich später wieder in Brügge nieder. Uebrigens stand er in einem nahen Verhältniss zu Herzog Philipp dem Guten von Burgund. 1425 wurde er von diesem zu seinem „Maler und Kammerdiener" ernannt, eine allerdings eigenthümliche Verbindung, die indess auf keine niedere Stellung gedeutet werden darf. Der Kammerdiener sollte wohl den besonders vertrauten Diener bezeichnen. Als solchen haben wir Jan van Eyck bei Herzog Philipp zu denken. Wie weit die „geheimen Reisen", die der Künstler für seinen Herrn unternahm, mit dessen Liebesabenteuern zusammenhiengen, lässt sich freilich nicht mehr entscheiden, aber vielleicht ist von einem spätern Vorgange ein Rückschluss zu machen. Als 1428 der Herzog seine dritte Vermählung mit der Prinzessin Isabella von Portugal beschloss, befand sich Johann van Eyck unter der abgeschickten Gesandtschaft, um das Portrait der fürstlichen Braut zu malen. So lässt sich wohl auch vermuthen, dass er früherhin andere Damen der Neigung seines Herrn portraitirt haben mag. — Johann van Eyck empfing übrigens einen Jahrgehalt von hundert Livres, erhielt noch besondere Belohnungen für alle ihm ertheilten Aufträge.

Dass der Künstler zu Anfang der dreissiger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts verheirathet war, erhellt daraus, dass sein Fürst Pathenstelle bei einem seiner Kinder übernahm und ihm dabei werthvolle silberne Schaalen zum Geschenke machte. Uebrigens ehrte der Herzog seinen Maler durch den Besuch von dessen Werkstätte in Brügge und das Verhältniss zwischen Beiden scheint ein so erfreuliches gewesen zu sein, dass wir nur bedauern müssen, nicht genauere Nachrichten darüber zu besitzen.

Jan van Eyck besass als Künstler nicht ganz den grossen Sinn und

---

*) *Descamps*, Vie des peintres flamandes. (Marseille 1840.) S. 1.

die hohe Würde seines Bruders Hubert. Desshalb tritt bei ihm der Realismus noch schärfer hervor, als in den Arbeiten des letztern. Selbständig hatte er noch vor der Arbeit an den Genter Altarbildern ein Gemälde „die Einweihung des Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury" darstellend, vollendet, welches sich gegenwärtig zu Chatswort in der Sammlung des Herzogs von Devonshire befindet. In den Jahren nach 1432 entstanden einige Madonnenbilder, von denen eines die Akademie zu Brügge, ein zweites die Gallerie des Louvre zu Paris, ein drittes die Dresdner Gemäldegallerie besitzt. „Dies letzte kleine Bild ist von ausgezeichneter Schönheit, das Mittelbild zeigt Maria mit dem Kinde auf dem Throne in einer Kirche, mit architectonischer Einfassung und kleinen Sculpturen, auf dem rechten Flügel S. Michael mit dem Stifter des Bildes, links S. Katharina, auf den Aussenseiten die Verkündigung, das Ganze von feinster, miniaturartiger Ausführung, in der Darstellung zugleich feierlich und lieblich."*) — Als ein köstliches Bild gilt ferner ein Gemälde in der Nationalgallerie zu London, welches ein Ehe- oder Brautpaar in einem holzgetäfelten, detaillirt gemalten Zimmer zeigt.

Ausgezeichnet war Jan van Eyck als Portraitmaler. Von seinen Bildnissen besitzt die Gallerie des Belvedere zu Wien dasjenige eines Decans Jan von Löwen, und das Brustbild des mehrerwähnten Jodocus Vyt, die Sammlung der Akademie zu Brügge aber dasjenige der Frau des Künstlers.

In eben dieser Sammlung befindet sich auch Jan van Eycks letzte Arbeit, ein Christuskopf mit der Jahrzahl 1440. Kurze Zeit nach Vollendung desselben starb er zu Brügge. Trotz der hohen Achtung, in welcher er stand, trotz seinen günstigen Beziehungen zum burgundischen Hofe, muss es ihm dennoch nicht gelungen sein, ein Vermögen zu erwerben. Wenigsten wendete sich seine Tochter Hennie im Jahre 1454 mit der Bitte an Herzog Philipp, ihr ein Gnadengeschenk zu überweisen, damit sie in ein Kloster zu Maaseyck, dem Geburtsort ihres Vaters, eintreten könne. Dies wurde ihr gewährt, so dass ersichtlich der Herzog seines ehemaligen Dieners mit Vorliebe gedacht haben muss. —

Hubert und Jan van Eyck hatten eine Bahn eingeschlagen, welcher fast ohne Ausnahme alle flandrischen und alle niederländischen

---

*) *Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. II. Theil. S. 72.

Künstler der nächsten Zeit überhaupt, folgten. Ihre Erfindung oder Anwendung der Oelmalerei entsprach nur dem gesteigerten Bedürfniss der Darstellung, welche sie aus der überlieferten typischen Weise zu freier Lebendigkeit und frischer Entfaltung künstlerischer Phantasie und Selbstständigkeit geleitet hatten. Hubert und Johann van Eyck haben eben darum das Recht zu den bahnbrechenden Künstlern gezählt zu werden und unter allen gemachten Vergleichen dürfte vielleicht derjenige mit Masaccio, ihrem grossen Zeitgenossen, der ansprechendste sein.

Hans Memling.

Die wichtigste Künstlergestalt in der altniederländischen Malerschule ist unzweifelhaft nächst den Gründern derselben, den Brüdern van Eyck, jener herrliche Künstler, dessen Name lange Zeit zwischen Hans Memling und Hans Hemling geschwankt hat, über dessen Leben so viel wie nichts und jedenfalls weniger bekannt ist, als über irgend einen Maler, von dem man eine verhältnissmässig bedeutende Anzahl von Werken besitzt.

Es ist doppelt beklagenswerth, dass uns für die Lebensumstände Hans Memlings jeder äussere Anhalt fehlt. Die wenigen Spuren, die von ihm auftauchen, einzelne Gerüchte, die sich erhalten haben, deuten auf ein vielbewegtes Leben hin. Er war ein geborner Deutscher, da er in Urkunden nicht Jan, sondern „der deutsche Hans“ geheissen ward. — Nach Andern wäre freilich Brügge selbst seine Vaterstadt. Sein Geburtsjahr, seine Jugendverhältnisse sind uns unbekannt. Die Malerkunst erlernte er unzweifelhaft bei Roger von der Weyden (Roger von Brügge) dem Schüler van Eycks. — Um 1460 soll er Norditalien besucht haben. — In Deutschland war er wohl zu Hause. Gebäude und Landschaften auf seinen Bildern sprechen dafür. Alsdann soll er Soldat gewesen sein und in jenem Heere gedient haben, an dessen Spitze der letzte burgundische Herzog, Karl der Kühne, 1477 bei Nancy den Tod fand. In dieser Schlacht verwundet, kam Hans Memling nach Brügge, fand Aufnahme im Johannis-Hospitale daselbst, für welches er um das

Jahr 1479 vielfach gemalt hat. Bis 1485 lebte er jedenfalls zu Brügge der Kunst. „Von Brügge scheint Memling nach Löwen gezogen zu sein, wo man noch mehrere Bilder von ihm aufbewahrt, von da vielleicht nach Spanien, wo in den Jahren 1496—1499 in der Karthause von Miraflores ein Juan Flamenco (der Flamänder) arbeitete, den die einheimischen Schriftsteller loben, ohne dass man auf einen andern Zeitgenossen rathen könnte.“*)

Mehr ist von Hans Memlings Werken, in denen er sich als ein höchst bedeutender Künstler offenbart, zu erzählen. „Er geht noch mehr auf eine miniaturhafte zierliche Behandlung aus und erreicht innerhalb derselben einen noch höhern Grad von Lebenswahrheit und realistischer Vollendung. Zugleich aber weht durch seine Bilder ein Hauch liebenswürdiger Empfindung, der in einer Fülle poetischer Ideen sich kundgiebt.“**)

Das erste Werk Memlings, welches wir kennen, ist das bekannte „Danziger Bild“, das im Jahre 1473 bei Erobrung einer holländischen Galeere in die Hände eines Danziger Schiffers kam, und auf einem Altar der Marienkirche zu Danzig aufgestellt ward. „Das Bild ist ein Triptychon von ziemlich bedeutenden Maasen. Im Mittelbilde thront Christus im Purpurmantel ohne Unterkleid auf dem fast kreisförmigen Regenbogen, mit der Weltkugel als Schemel seiner Füsse, die Rechte segnend erhoben, die Linke abweisend gesenkt; über ersterer ein Lilienstengel, über letzterer ein Schwert mit gesenkter Spitze schwebend. Vier Engel mit den Passionswerkzeugen nehmen zu beiden Seiten den oberen Raum ein. Darunter sitzen, Wolken unter sich, die Apostel, sechs an jeder Seite, und vorn knieen rechts von Christus Maria, links der Täufer Johannes. Unter Christus schweben Engel, die mit der Posaune zu Gericht rufen, das bereits in voller Ausführung ist. In der Mitte des Bildes steht in goldener Rüstung und einem weiten Mantel von Goldbrokat, hinter welchem die Schwingen mit Pfauenfedern sich glänzend ausbreiten, der Erzengel Michael, in der Linken eine Waage, deren eine Schaale durch eine fromme Seele niedergesenkt wird, während eine zu leicht erfundene aus der andern vom Erzengel vermittelst eines Kreuzes in die Verdammniss gestossen wird. Die Auferstandenen zu seiner Rechten, eine dünne Zahl, erscheinen als die Gerechten, und nur Ein Unberechtigter wird zugleich

*) *Schnaase*, Niederländische Briefe. S. 330.

**) *Lübke*, Grundriss der Kunstgeschichte. S. 633.

von einem Engel zurückgestossen und von einem Teufel zurückgezogen; die Seelen zur Linken, ein voller, dichter Schwarm, werden von Teufeln gedrängt und gepackt, und in die Hölle geworfen, die sich auf dem Flügelbilde daneben aufthut. Hier sieht man aus einer tiefen Felsschlucht Flammen aufschlagen, in welche die Verdammten von Teufeln gestürzt oder mit Haken gezogen werden; während hoch oben ein Engel mit der Posaune an den Sprecher im Gericht erinnert. Auf dem anderen Flügel ist der Aufgang in das Paradies, an dessen untersten Stufen Petrus die Seligen begrüsst, während weiter oben Engel ihnen Gewänder überziehen, da sie sämmtlich unbekleidet sind. Der Eingang ins Paradies gleicht einem etwas gothisirenden, reichverzierten Kirchenportal, auf dessen Pfeilern Gallerien angebracht sind, von denen herab Engel die Ankommenden mit Posaunenklang und Gesang bewillkommen.“*)

Aus dem Jahre 1479 ist Memlings herrliches Hauptwerk, der Johannesaltar des Ursulinerinenklosters St. Johannes in Brügge. „Unter einem reichen und schön verzierten Thronhimmel sitzt Maria mit dem Kind, zu Füssen ein prächtig gewirkter Teppich. Zwei broncefarbene Engel halten eine Krone über ihrem Haupt. Zwei flügellose Engel haben sich rechts und links vom Thron gestellt, der Eine die Orgel spielend, der Andere ein Buch haltend, dessen Blätter Maria umschlägt. Rechts vom Thron knieet mit Rad und Schwert die h. Katharina, der das Christkind den Verlobungsring ansteckt. S. Barbara links liest in einem Buch. Hinter Katharina steht der Täufer, hinter Barbara der Evangelist Johannes, den Kelch in der Hand. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, in welcher zwischen den Säulen des Vordergrundes an der einen Seite das Martyrium des Evangelisten Johannes (er soll in Oel gesotten worden sein), an der andern die Predigt und die Gefangennehmung des Täufers Johannes zu sehen sind. — Auf dem Flügelbild links ist die Enthauptung des Johannes dargestellt. Ohne den Körper des Hingerichteten zu sehen und überhaupt mit abgewendetem Angesicht und tief durchschauert, empfängt die Tochter des Herodes die Schüssel mit dem Haupt. Im Hintergrund der Palast des Herodes und darin das Gastmahl, bei welchem die Tochter durch ihren Tanz entzückt. Auf dem Flügelbild rechts die Vision des Johannes Evangelista. Der Seher sitzt rechts im Vorder-

*) *Ernst Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. II. Theil S. 163.

grund auf einem Felsen; rings um ihn dunkle Fluth; auf einer Landzunge sprengen vier Reiter, Hunger, Pest, Krieg und Tod vorüber, und scheinen nach ihm mit Geschossen zu zielen. An einem Tisch mit goldenen Füssen schwingt knieend ein Engel das Rauchfass; darüber eine regenbogenfarbige Glorie, der Himmel in Himmelsglanz. Da sitzt Christus auf dem Thron, das Lamm im Schooss, umgeben von den evangelischen Zeichen und einem weiten Kreis musicirender, in Weiss gekleideter Könige. Als Vermittler zwischen dem Seher und dem Gesicht steht ein Engel ohne Flügel im Chorgewand, mit der einen Hand Johannes einladend, dahin zu sehen, wo hinauf die andere deutet. — Auf der Aussenseite sind die Stifter und Stifterinnen mit ihren Patronen, den HH. Anton, Jacobus, Agnes und Clara abgebildet.

Man hat dieses Werk mit dem Namen der Vermählung der h. Katharina bezeichnet, damit aber zugleich seine Bedeutung und seine Beziehung zu dem S. Johanniskloster ausser Acht gesetzt, und einen Nachdruck auf einen Act gelegt, der lediglich aus dem Bedürfniss des Künstlers hervorgegangen, seine Heiligen nicht unbeschäftigt zu lassen. Von der Schönheit dieses Werkes wird man sich nicht leicht eine zu grosse Vorstellung machen. Fein, ausdruckvoll und anmuthig, scheinen die Gestalten zu leben und im Innersten bewegt zu sein. Ein leichtes entzückendes Lächeln fliegt über das Antlitz des orgelspielenden Engels, ein tiefer und doch lieblicher Ernst überschattet den Engel der Offenbarung; von ergreifender Schönheit ist der Evangelist im Mittelbilde; tief empfunden und in allen Einzelnheiten, vor Allem in den Köpfen vollendet, ist das Bild der Enthauptung; unvergleichlich aber sind die männlichen Heiligen der Aussenseite. In der Zeichnung des Nackten vermisst man allerdings noch Fülle und Freiheit, nicht aber Verständniss; in den Gewändern schmiegt sich das Gefälte zu wenig der Form an und starre, gerade Linien herrschen vor. Warm, kräftig und doch leuchtend ist die Färbung, weich die Behandlung und rund die Modellirung; ja bei dem Bilde der Offenbarung ist sogar eine malerische Gesammtwirkung erreicht.“*)

Aus Memlings spätrer Zeit besitzt, von 1491 datirt, der Lübecker Dom einen Altarschrein, der auf den Aussentafeln die Verkündigung, innen

*) *Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. II. Theil. S. 106.

aber die Passionsgeschichte darstellte, letztre wie es der Künstler liebt, in einer Reihenfolge von einzelnen Scenen. Das Johannishospital zu Brügge weist ferner „die Abnahme der Dornenkrone", eine „Geburt Christi, Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel", endlich den sogenannten „Reliquienschrein der heiligen Ursula" in seiner kostbaren Sammlung auf. Zwei schöne Madonnenbilder des Meisters befinden sich in den Museen von Strassburg und von Köln.

Ein grössres Werk Hans Memlings, welches unzweifelhaft zu seinen schönsten gerechnet werden muss, trägt den Namen der „sieben Leiden und sieben Freuden der Maria" und behandelt in einer Scenenfolge die ganze Geschichte des Erlösers. „Von der Entstehungsgeschichte, und selbst dem wirklichen Umfang des Werks, davon die Tafeln möglicher Weise nur ein Theil sind, zu denen leicht eine dritte mit dem Jüngsten Gericht gehören könnte, wissen wir nichts; die Tafeln aber, beide vortrefflich erhalten, sind wohl für immer getrennt, da die eine in der Pinakothek in München, die andere in der Gallerie von Turin aufgestellt ist; auch können es recht wohl zwei selbständige Werke sein, zumal da die eine in München bei einer Breite von 6', eine Höhe von $2^1/_2$' hat, die andre aber nur 3' 1" breit und 1' 11" hoch ist. Die Form der Darstellung, wie wir sie bereits an dem Lübecker Bilde wahrgenommen, hervorgegangen aus einer Stoffüberfülle des Künstlers, wofür er nach der gewöhnlichen Ordnung gar keine Unterkunft fand, tritt hier beinahe systematisirt auf, indem die einzelnen Scenen des Hinter- und Mittelgrundes in ununterbrochener Verbindung mit denen des Vordergrundes selbst in stufenweiser Zunahme der Grösse der Figuren gedacht sind, und somit eine vollständige Erzählung, nicht sowohl in Bildern, als in Einem Bilde gegeben wird. Auf der Münchener Tafel sieht man im Hintergrund die Verkündigung; sodann auf einem Hügel im Mittelgrund Hirten bei ihrer Heerde, und einen Engel bei ihnen, der ihnen die Geburt des Messias anzeigt; weiter nach vorn dieselben Hirten, wie sie mit ihrem Dudelsack und ihrer Pfeife durch ein Thor zu der Hütte am Fuss des Hügels treten, wo das neugeborne Kind zur Freude der Mutter und zur Verwunderung des Vaters am Boden liegt. Auf drei Bergen im fernsten Hintergrund entdeckt man kleine knieende Figuren; es sind die heiligen drei Könige, die den Wunderstern sehen und ihm folgen; der Künstler schildert ihre Ankunft bei Herodes, ihre Aufnahme und geheime Audienz; die Anordnung und Aus-

führung des Kindermordes, die Flucht, Verfolgung und Rettung der heiligen Familie und ihre Beschützung in der Wüste durch Engel. Die Mittte des Vordergrundes nimmt die Anbetung der Könige ein, in den Hauptmotiven dem grossen Gemälde Rogers (in derselben Sammlung) nach- oder gleichgebildet, und nur reicher in den Nebenfiguren, dem Gefolge zu Fuss und zu Pferd. In gleicher Ausführlichkeit wird danach die Rückreise vorgestellt, bis zur Einschiffung der Könige, die im Hintergrunde sichtbar ist. Nun springt die Geschichte über eine weite Zwischenzeit bis zur Auferstehung Christi; hinter dem Grabe, das den Vordergrund einnimmt, und aus dem der Auferstandene zwischen den Kriegsknechten vortritt, erscheint er der Magdalena, weiter nach hinten den Jüngern in Emaus, worauf die Himmelfahrt und die Ausgiessung des h. Geistes folgt, neben welcher noch Marias Leben zu Ende geführt wird, mit einer nochmaligen Erscheinung des Sohnes bei ihr, ihrem Tod und ihrer Aufnahme in den Himmel. Neben der Hütte der Geburt kniet der Stifter des Bildes und schaut andächtig durch das Gitterfenster hinein; neben der Ausgiessung des Geistes kniet die Stifterin, beide niederdeutsch von Tracht und Gesichtszügen. Da sie beide ihre Wappen neben sich haben, so dürfte es nicht zu schwer fallen, auf Namen und Herkunft zu kommen.“*)

Ausser diesen grösseren, Zwecken der Andacht dienenden Werken, bethätigte sich Memling als Portrait- und Miniaturmaler. Das Bildniss des Künstlers selbst, welches der Cardinal Grimani in Venedig 1521 besass, scheint leider verloren gegangen. Von seinen Miniaturen besitzt die St. Marcusbibliothek zu Venedig ein Breviarium, die königliche Bibliothek im Hag aber ein Gebetbuch Herzog Philipps des Guten von Burgund.

Ueber die letzten Schicksale Hans Memlings, wie über sein Ende, lassen sich bis jetzt nur Vermuthungen aufstellen. Beginn und Ausgang dieses grossen Künstlers bleiben in ein geheimnissvolles Dunkel gehüllt, nur die Lebensmitte desselben erhebt sich durch eine Reihe herrlicher Werke weit über jeden Zweifel. Wir dürfen indessen wohl hoffen, dass es spätern Forschungen gelingen wird, wenigstens die lückenhaften Umrisse des Lebens Memlings zu ergänzen und uns einen Ueberblick seiner Schicksale

*) *Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. II. Theil. S. 113.

zu geben. Wie dem aber auch sei, in der Betrachtung seiner Gemälde verliert sich alles Schattenhafte der Biographie, eine volllebendige, poetisch empfindende, Welt und Menschen klar erfassende Künstlerpersönlichkeit steht vor uns.

Quintin Messys.

1450—1529.

Während die Malerschule von Brügge blühte, war in dem grossen Antwerpen die Kunst noch zu keiner besondern, über das Handwerksmässige hinausgehenden Entwicklung gelangt. Freilich dürfen wir nicht vergessen, dass Antwerpen erst gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts anfieng, als die wichtigste und bedeutendste Stadt der niederländischen Provinzen zu erscheinen. Zu dieser Zeit und im Beginn des sechszehnten Jahrhunderts lebte und wirkte aber bereits ein Künstler daselbst, dessen Bedeutung mit Recht beanspruchen kann, ihn nicht blos als Helden einer Anekdote zu kennen. Der Name Quintin Messys, des „Schmieds von Antwerpen" ist bekannter, als der irgend eines andern altniederländischen Meisters. In der Hauptsache aber erstreckt sich diese Bekanntschaft nur auf die überlieferte Jugendgeschichte desselben, die Dichtern und Novellisten jederzeit einen dankbaren Stoff geboten hat.

Quintin Messys soll um 1450, zu Antwerpen selbst, geboren sein und das Schmiedehandwerk erlernt haben. Bis zu seinem zwanzigsten Jahre übte er dasselbe, der Tradition zufolge. Dann aber erfasste ihn die Liebe zu einem, dem bürgerlichen Range nach über ihm stehenden Mädchen, — wie einige wollen der Tochter eines Künstlers. Diese setzte auf ihre Liebe und Hand einen hohen Preis und verlangte, dass Quintin Messys sich der Kunst widme, in dieser etwas leiste. Von der Liebe gespornt, gelang es ihm wirklich, bei natürlicher Begabung sich als Maler zu bethätigen, er errang die Geliebte und lebte fortan in beständiger Ausübung der Kunst in seiner Vaterstadt.*) —

---

*) *Descamps*, Vie des peintres flamandes. S. 10.

Quintin Messys scheint übrigens, abgesehen von der Liebe, wirklich sein eigner Lehrmeister gewesen zu sein. Er zeigt eine bestimmte Richtung, eine Eigenthümlichkeit, die ihn keineswegs schlechthin zu den unmittelbaren Nachfolgern der van Eycks rechnen lässt. Er gab die von beiden Eycks, von Memling und Andern mit so vieler Liebe behandelte Anordnung der Gemälde, die gleichmässige Ausführung des Landschaftlichen, der ganzen Umgebung einer Menschengruppe auf und wendete den menschlichen Gestalten sein ausschliessliches Interesse zu. „Fast in menschlicher Grösse, nahe, unmittelbar vor uns gestellt, nehmen sie unsere Aufmerksamkeit ungetheilt in Anspruch. Diese Veränderung des Standpunktes bedingte aber sogleich eine vollständige, genau ins Einzelne eingehende Ausführung, denn nur diese konnte bei dem Maasstab wirklicher Grösse genügen und ferner ein viel stärkeres lebendiges Pathos des Ausdrucks, denn nur dieses konnte dem Detail des Körperlichen geistige Einheit geben, mithin eine bedeutende Aenderung des seitherigen Styls.“ *)

Die erhaltnen Werke des Antwerpner Meisters sind keineswegs allzu zahlreich. Ein Bild der „unbefleckten Empfängniss“ (Maria mit dem Christkinde auf dem Arm, umschwebt von Engeln und auf der goldnen Mondsichel stehend,) befindet sich in Petersburg. Eine „Maria“ und ein „Ecce Homo“ besitzt die Pinakothek zu München. Ebenfalls einen „dorngekrönten Christus“ und ein Brustbild der Maria, das Museum zu Antwerpen. — Ein grösseres Werk ist der Altarschrein der St. Annencapelle in der Peterskirche zu Löwen. Derselbe stellt nach aussen „die Vertreibung Joachims aus dem Tempel“ und „das Opfer der heiligen Anna“ dar. Nach innen zeigt er im Mittelbild die Madonna mit dem Kinde, bei der sich auch die Familie der heiligen Anna befindet, auf den Flügeln aber „die Verkündigung des Joachim“ und den „Tod der heiligen Anna“. —

Als das Hauptwerk des Quintin Messys ist jedoch das Altarbild mit Seitenflügeln zu betrachten, welches der Meister im Jahre 1508 im Auftrag der Schreinerzunft zu Antwerpen für die Kathedrale daselbst malte. Es wird gegenwärtig im städtischen Museum zu Antwerpen aufbewahrt und vor allem das Mittelbild ist eines der schönsten Werke altniederländischer Kunst. Es zeigt die „Bestattung Christi“, einen Moment der Ruhe auf dem Wege vom Kreuze her, das wir auf einer entfernten Höhe im Hintergrunde noch aufgerichtet bemerken, zum Grabe. Der Schmerz scheint

*) *Schnaase*, Niederländische Briefe. S. 239.

die treuen Begleiter vor Erreichung des Zieles überwältigt zu haben. Die Gestalten sind fast in natürlicher Grösse. Christi Körper, von den tragenden Männern gestützt, liegt im nahen Vorgrunde, nicht in perspectivischer Verkürzung, sondern der Breite des Bildes entsprechend, und den mittlern, grössern Theil desselben einnehmend. Magdalena, die sich im heftigen Schmerze über den Leichnam hinbeugt, ist mit demselben in gleicher Linie im untern oder vordern Theile des Bildes, den höhern Theil füllen die übrigen Begleiter in ziemlich gedrängter Gruppe, und daher in fast unverkleinerten Verhältnissen. Der Christuskörper ist mit sichtbarem Streben nach anatomischer Genauigkeit ausgeführt. Muskeln, Sehnen und Adern sind sorgfältig ausgearbeitet, selbst mehr, als der Maler es zu beherrschen im Stande war. Der Körper ist mager und hart, die Biegungen der Glieder haben nicht die charakteristische Form, welche in der ersten Zeit nach dem Tode, vor der Erstarrung der weichen Theile in den willenlosen, bloss durch die Schwere bestimmten Bewegungen entsteht. Die Haltung ist starr, die Beine, im Knie nicht gebogen, stehen von einander. Der Kopf ist blutlos, aber durch Schmerz und Todeskampf stark entstellt. Wenn aber auch die ganze Gestalt das Gefühl irdischer Gebrechlichkeit in höherem Grade giebt, als wir auch von der Leiche des Heilandes erwarten, so wird dieser Eindruck durch die Umgebungen, durch den eben so starken und herben Ausdruck der Trauer an den Begleitenden gemildert. Die leidenschaftliche Magdalena, hingeworfen, um die Hand des Herrn mit Thränen zu benetzen, zeigt, während ihr Gesicht durch die aufgelösten Locken fast ganz verdeckt ist, in der Form der Biegung die schnelle, gegen sich selbst schonungslose Bewegung des Körpers. Maria scheint zu erliegen; ihr Antlitz ist bleich, fast wie das des Leichnams; die Muskeln der Stirn drücken die schweren Augenlieder tief über das weinende Auge herunter, und ähnliche scharf gebrochene Züge um Mund und Kinn zeigen, wie der Schmerz jeden Nerv durchdringt. Nicht weniger sprechend, doch durch die Sorge um die bekümmerte Mutter getheilt, ist der Ausdruck der neben ihr stehenden Frau. Einer der Begleiter, die Dornenkrone tragend, scheint mehr entrüstet; aber im Antlitze des Joseph von Arimathia sieht man auch im Kummer den Ausdruck des Wohlwollens und männlicher Milde. Johannes hat die in der frühern Kunst typisch gewordenen, fast quadraten, trockenen, vom Schmerze stark angezogenen Züge. — Durchweg sind die Biegungen

der Glieder, die Formen der Körper, selbst die Gesichtsbildung eckig und scharf. Auch die Landschaft ist schroff gebirgig, wild, und lässt, indem sie oben hinter der Gruppe hervortritt und fast bis an den Rand des Bildes geht, nur geringen Raum für den Himmel. Das Colorit steht damit im Einklange. Die Farben sind durchaus rein, einfach und kräftig gehalten, die Carnation meist dunkel, die Umrisse scharf; jedes Einzelne sondert sich höchst bestimmt von dem Andern ab, und die Gegensätze sind nicht durch weiche Uebergänge vermittelt, sondern heben sich nur durch die überall gleich kräftige Färbung. So blicken wir in eine Welt, in der sich Alles tief, bestimmt, ernst ausspricht. Der Schmerz zeigt sich nicht bloss auf der Oberfläche der Gestalten, sondern man sieht ihn in ihrem Innern wirken, sie gewaltsam bewegen, ihre ruhige Haltung durchbrechen. Selbst die Bildung der Körper scheint nicht die gewöhnliche, sanfte gewesen zu sein, sondern eine leidenschaftlich schnelle, die, plötzlich hervortreibend, mehr zu geradlinigen Winkeln als zu weichen Rundungen führte. Sogar die äussere Natur hat nur schroffe Formen. Aber gerade durch diesen gleichmässig harten Charakter aller Erscheinungen entsteht die innere Harmonie des Ganzen.“*)

Eigenthümlich genug erscheint in den meisten Bildersammlungen Quintin Messys durchaus nicht nach seiner wahren Bedeutung. Es wird vielfach eine Gruppe zweier Geizhälse, ein drastisches Genrebild unter seinem Namen gezeigt, ein Werk, welches weit eher von seinem Sohne herrühren dürfte, aber wenn es wirklich aus seinem Pinsel stammt, in keiner Weise die Eigenthümlichkeit und Grösse des Meisters kennen lehrt. —

Derselbe lebte übrigens nach Vollendung des gedachten grossen Altarbildes noch zwanzig Jahre, — Zeit genug, um den erworbnen Ruhm und das hohe Ansehen, in dem er stand, zu geniessen. Im Jahre 1520 empfieng er den Besuch des grössten oberdeutschen Malers Albrecht Dürer, der des Quintin Messys in seinen Briefen vor allem gedenkt. Von seinen häuslichen Verhältnissen erfahren wir nach der romantischen Jugendgeschichte nur noch, dass er einen Sohn hatte, welcher sich gleichfalls der Kunst widmete, ohne jedoch in derselben zur Bedeutung seines Vaters zu gelangen.

Quintin Messys starb im Jahre 1529 und hinterliess einen Künstlerruf, der später vielfach getrübt, erst in unsrer Zeit wieder zu voller Geltung gelangt ist.

*) *Schnaase*, Niederländische Briefe. S. 239.

Kunststätten und Künstler in Deutschland.

Reich und mächtig war die Entwicklung der Kunst und voran der Malerei, auf dem gesegneten italischen Boden gewesen. Von den Tagen des Masaccio bis zu denen des Rafael, hatte sich ein stolzer Name an den andern, Werk an Werk in herrlicher Folge gereiht. Nicht minder bedeutsam zeigte sich der grosse Aufschwung der niederländischen Malerei im fünfzehnten Jahrhundert, dessen wir eben gedacht haben. Derselbe konnte nicht ohne alle Rückwirkung auf Deutschland bleiben, wo seither die Kunst länger als irgend eine andre in den Bahnen beharrt hatte, die in der Epoche des germanischen Styls eingeschlagen worden waren. Die Kunst war auch auf deutschem Boden zu einer gewissen Blüthe gediehen, herrliche Werke geschaffen worden, deren Werth und Bedeutung nur von geflissentlich Unkundigen andauernd in Abrede gestellt werden kann. — Fort und fort haben unermüdliche Forschungen das Bild der deutschen Kunstthätigkeit mit neuen Zügen vervollständigt. Besonders reich und an den verschiedensten Punkten Deutschlands zu neuem Aufschwung gelangt, zeigt sich die Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts von dem Zeitpunkte an, wo die siegreichen Fortschritte des Naturalismus in den Niederlanden ihre Rückwirkungen zu äussern begannen. Dem Kunsthistoriker eröffnet sich bei Betrachtung und Beurtheilung dieser Periode voll Strebens und Werdens ein weites Feld und käme es nur auf die Leistungen an, so würden wir eine grössere Reihe von Meistern zu schildern haben, welche den grossen italienischen des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts zwar nicht voll ebenbürtig, aber doch nicht unberechtigt zur Seite treten. —

Zufolge der eigenthümlichen Lage und Stellung der deutschen

Künstler, sind uns aber erst spät, gegen den Ausgang des fünfzehnten und im Beginn des sechszehnten Jahrhunderts, Nachrichten über Persönlichkeiten und Lebensumstände einzelner, allerdings der bedeutendsten Meister, überliefert. Die Selbstlosigkeit zahlreicher bedeutender Maler hat sie oft kaum ihre Namen auf den wohlerhaltnen Werken bezeichnen lassen, und ein Blick auf die deutsche Kunstgeschichte dieses Zeitraums zeigt uns im Westen Deutschlands den „Meister der Lyversbergischen Passion", die Meister „von Calcar" und von „Liesborn", die Meister „vom Tode der Maria" und „der heiligen Familien", alles Benennungen, zu denen sich die Kunstgeschichte beim völligen Mangel an beglaubigten Namen genöthigt gesehen hat.*) Aber auch in Oberdeutschland, im Elsass, in Schwaben und Franken, wo die Namen mit grössrer Bestimmtheit ermittelt sind, blieben die Nachrichten über die Lebensumstände mehr als dürftig und beschränken sich meist auf einzelne Notizen in erhaltnen obrigkeitlichen Documenten der Zeit. — Selbst von einem so hochbedeutenden Künstler wie Martin Schön oder Schongauer, dessen Ruhm in seiner Zeit nicht unbeträchtlich war, konnte weder Geburtsort noch Geburtsjahr mit voller Sicherheit ermittelt werden, und wenn auch zu hoffen steht, dass die fortgesetzte Forschung über zahlreiche Umstände und Einzelheiten noch Licht verbreiten wird, so ist dennoch kaum anzunehmen, dass wir jemals mehr als die Umrisse dieser frühesten deutschen Künstlergestalten kennen lernen. Drei Meister des sechszehnten Jahrhunderts sind es allein, deren Leben und Wesen genauer geschildert zu werden vermag: Albrecht Dürer, Hans Holbein der jüngere, Lucas Kranach. Aber vor und neben denselben hat auf deutschem Boden eine Reihe von Meistern gewaltet, welche den künstlerischen Bedürfnissen des deutschen Lebens, — die freilich beschränkter, untergeordneter waren, als die des italienischen, — mit treuem Fleiss und zum Theil mit hoher Begabung zu genügen suchten. Und in der deutschen Culturentwicklung des fünfzehnten Jahrhunderts nimmt die Malerei eine beträchtliche Stelle ein, so dass wir mindestens einen flüchtigen Blick auf jene Stätten an denen, und jene Verhältnisse unter denen sie gedieh, zu richten haben.

Das fünfzehnte Jahrhundert kann in gewissem Sinne als eines der unseligsten für das grosse deutsche Reich betrachtet werden. Die letzten

*) *Ernst Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. II. Theil. S. 152 u. f.

Reste der politischen Grösse, die dasselbe in der Zeit der sächsischen und hohenstaufischen Kaiser behauptet hatte, giengen unter der langen und gleichmässig unrühmlichen Regierung Friedrichs III. verloren. Wirre Kämpfe im Innern, schwere Erschüttrungen aller Art, betrafen das Reich. Fehdewesen und Raubritterthum, fürstliche Eigenmacht, und ein wüstes Ringen der überall entfesselten Kräfte, treten uns aus den Geschichten dieser Zeit entgegen. Und doch darf wiederum, in culturhistorischer Beziehung, das fünfzehnte Jahrhundert als ein grosser glänzender Zeitraum betrachtet werden. Auch auf deutschem Boden regten sich tausend Elemente zur Ueberwindung des mittelalterlichen Geistes, wie der mittelalterlichen Formen. Und wenn wir von einzelnen wenigen Fürstenhöfen absehen, an denen die neue Zeit nur in politischen Dingen im Anzuge war, so concentrirte sich die gesammte deutsche Culturentwicklung dieser Periode auf die Städte. Die Tage, in denen die Klöster und die geistlichen Corporationen die gesammte Bildung der Nation zusammenfassten, die Zeiten der ritterlichen Dichter und Sänger, in denen der deutsche Adel einen Aufschwung, gleich dem der Normandie und Provence zu nehmen schien, waren längst vorüber. Seit dem 14. Jahrhundert zeigten sich die erfreulichsten Bilder deutschen Lebens in den Ringmauern seiner Städte. Und zwar zunächst derjenigen unter ihnen, welche in ungehemmter Selbstentwicklung, nur von der kaiserlichen Gewalt abhängig, stark genug sich der scheelsüchtigen kleinen Fürsten und des verwilderten Räuberadels ihrer Nachbarschaft zu erwehren, unter ihren eignen Bedingungen zu Ansehn und Wohlstand gelangt waren, — der Reichsstädte. Bei Betrachtung derselben treten uns nächst den westlichen zu den Niederlanden gehörigen oder in steter Verbindung mit ihnen stehenden, zwei Gruppen entgegen, von denen jede eine eigne culturgeschichtliche Bedeutung beansprucht.

Im Norden, zunächst der See, wie im Binnenland, bildeten eine Anzahl von Reichsstädten den mächtigen Bund der Hansa, welcher von grosser Bedeutung und höchster Eigenthümlichkeit, noch immer unser Interesse in Anspruch zu nehmen hat. Das Mittelalter war keine Zeit, in welcher Handel und bürgerlicher Gewerbfleiss durch allgemeine Achtung, durch gegenseitiges Interesse oder Verträge Sichrung und Stütze erhielten. Die deutschen Handelsstädte im Norden erkannten desshalb die Nothwendigkeit einer Vereinigung, um ihre Betriebsamkeit

mit den Waffen kommenden Falls schützen und fördern zu können. Lübeck trat an die Spitze des Bundes, dem auch Bremen und Danzig, im Binnenlande Köln und Braunschweig angehörten. Lübeck ward zum Bundesoberhaupt gewählt, und fünfundachtzig Städte schlossen sich nach und nach der mächtiger und mächtiger werdenden Hansa an. Dieselbe vermochte in der Zeit ihrer Blüthe grosse Heere und noch grössere Flotten auszurüsten, unter dem Banner der Hansa wurden Schlachten geschlagen und in ihrem Namen Städte regiert. Für die Handelszwecke waren grosse Factoreien zu Brügge in Flandern, zu London, vor allem aber zu Bergen in Norwegen, zu Wisby auf der schwedischen Insel Gothland, zu Nowgorod in Russland errichtet. Schifffahrt und Handel auf der Ostsee gehörte den Hanseaten fast unbestritten, sie und die Niederländer vermittelten die Verbindung, welche das übrige Europa mit seinem Norden, dem schwedischen und dänischen, dem eben erst aus der Barbarei erstehenden russischen Reiche unterhielt. — Die Summen, welche ihnen ihre Thätigkeit einbrachte, waren ungemessen, und die Hanseaten führten nicht unwahr das Sprüchwort im Munde: „wir kaufen von den Engländern den Fuchsbalg für einen Groschen und verkaufen ihnen den Fuchsschwanz für einen Gulden zurück.“ — In Folge dessen hoben sich alle Städte, welche der Hansa angehörten, vor allem Lübeck, Danzig und Hamburg, mächtig. Aber so wichtig auch der Hansabund für die gesammte deutsche Culturentwicklung wurde, so fand doch in seinem Gebiete kein geistiger Aufschwung statt, welcher mit dem der süddeutschen Reichsstädte zu vergleichen gewesen wäre. Wohl zeigen sich auch in den Städten des Nordens Bauten, Bilder, Kunstwerke, und mancher Schmuck des täglichen Lebens, den kunstfleissige Hände hervorrufen, aber mit wenigen Ausnahmen bildete sich dennoch kein hervorragendes Geistes- und Kunstleben in ihnen. Die Zünfte der Meistersänger, die Genossenschaften der Künstler und Kunsthandwerker gediehen vor allen in den Reichsstädten des gesegneten deutschen Südens.

Auch hier hatten sich Städtebünde gebildet. Sie waren nicht entfernt so gewaltig und gewichtig, wie die Hansa im Norden, doch hatten sie gleichfalls manchen schweren Kampf um ihre Unabhängigkeit ehrenvoll bestanden. Hier wie dort bildete der Handel die Reichthumsquelle der Reichsstädte, unter denen besonders Nürnberg, Augsburg, Ulm und Strassburg hervorragten. Aber neben diesem Handel hatte sich eine

lebendigere, mannichfachere Betriebsamkeit und auch ein ganz andres geistiges Leben entwickelt, als in Norddeutschland. In den Städten des Hansabundes bedeutete der patricische Kaufherr nahezu Alles — nicht so in den Reichsstädten des Südens, wo jeder individuellen Bedeutung und Kraft, jeder Neigung und Richtung ein ziemlicher Spielraum gegönnt war. Und wenn die Hanseaten auch dem Politiker den Anblick einer volleren Macht und Grösse gewähren, als die südlichen Reichsstäde, so geben diese den wohlthuenderen und anmuthendern Eindruck, so hat ihre Blüthezeit, die eben jetzt vom fünfzehnten bis zum sechszehnten Jahrhundert aufgieng, weit tiefer und nachhaltiger auf das deutsche Volk einen Einfluss gewonnen und ausgeübt.

Noch immer und bis auf diesen Tag trägt Strassburg das Gepräge seiner deutschen Jahrhunderte. Nicht nur Erwins Münster, mit der zauberisch schönen Façade, sondern alle die alten Gassen und Höfe mahnen an die Zeit, in welcher Strassburg sammt der Nachbarstadt Colmar ein Sitz des deutschen Bürgerthums, seines Gewerbfleisses, seiner Kunstthätigkeit, seiner eben erwachten geistigen Regungen war. — Ulm erfreute sich damals eines Wohlstandes, einer Blüthe, die ihm in spätern Tagen nur zu sehr verloren gieng, die sich aber im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts durch den Bau des prächtigen Domes, des schönsten Denkmals der spätgothischen Architectur, geltend machte. Die herrlichste Entwicklung des süddeutschen Bürgerlebens war an die Reichsstädte Augsburg und Nürnberg geknüpft, von denen aus so manche kleinere Orte beeinflusst wurden.

Dem Süden näher gelegen und eben darum in ihrem Thun und Treiben von mehr südlichem Charakter, war die Reichsstadt Augsburg. Hier sassen im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert die reichsten, prächtigsten und stolzesten deutschen Kaufmannsfürsten, die Häuser der Fugger und Welser, von denen das erste in der Fürstenfamilie gleichen Namens noch fortbesteht. Die Fugger hatten, von einem einfachen Weber abstammend, durch bescheidnen Handel den Grund zu einer Grösse gelegt, die ihnen jetzt Kaisern und Königen Summen zur Ausrüstung von Heeren vorstrecken liess. Den Welsern trieben im sechszehnten Jahrhundert ganze Handelsflotten auf den kaum entdeckten amerikanischen Meeren, sie verkehrten auf fast gleichem Fusse mit Herrschern. Fürstlich erschien die Pracht, welche die Fugger in Augsburg

entfalteten. Ihre Gärten waren in ganz Europa berühmt, mit tausenden von prächtigen ausländischen Gewächsen, mit Lusthäusern, Teichen, Bädern, mit Arbeiten italienischer Künstler, mit jedem nur denkbaren Schmuck der Gartenkunst versehen. Den Fuggern und Welsern eiferten natürlich die übrigen reichen Bürger der Stadt nach, und Kaiser Max, welcher Pracht, Glanz und Lebensfreude vor allem liebte, hielt darum gern seine Reichstage in Augsburg, wo er auch sonst mit Vorliebe verweilte. —

Bürgerlicher und schlichter, als das überreiche Leben Augsburgs, erschien das von Nürnberg, welches recht eigentlich als der Typus deutschen Seins und Strebens jener Zeiten betrachtet werden darf. Wir bewundern noch jetzt die altehrwürdige Stadt, aber was uns allein erhalten ist, prangte im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert im frischesten Glanze. Reisende, die dem weit gepriesenen Nürnberg durch sein Gebiet entgegen zogen, näherten sich, wie wir hören, den starken Mauern mit vierzig äussern und neunundsiebzig innern Thürmen voll Erwartung von Wundern. Sie durchschritten die Strassen und fanden nirgends so bequeme, freie und einladende Bürgerwohnungen, nirgend so prächtige Giebelhäuser, reich mit Schnitz- und Steinwerk geschmückt. Nirgend walteten bürgerlicher Fleiss und bürgerliche Ehrbarkeit mit so ungestörtem freien Behagen und so gutem Gelingen, als im volkreichen, kunstreichen Nürnberg. — Und als Zeugen des allseitigen Wohlstandes, des Stolzes der Bürger auf ihre Vaterstadt, erhoben sich die öffentlichen Gebäude, die Kirchen von St. Lorenz und St. Sebaldus, mit ihrem reichem Schmuck an Sculpturen, an kunstreichen Holzschnitzereien, an Altären, Bildern, Gedenktafeln, gemalten Fenstern. In zahlreichen Kapellen und Stiftungen suchte sich die fromme Eitelkeit, die späterhin Luther Werkheiligkeit schalt, ein vielfaches Genügen zu thuen. Der ganze Charakter des Nürnbergischen Handwerks-, wie des Kunstfleisses, ist uns sowohl in diesem Schmuck der Kirchen, als in den Zierrathen der Bürgerhäuser, des täglichen Lebens, wohl erhalten worden.

Die Betriebsamkeit der schönen Stadt war weitaus die erste in Deutschland. Ihre Erzeugnisse wurden von den Hanseaten nach dem Norden vertrieben und selbst gern von den Venetianern, die ihre Handelsartikel dafür zurückgaben, eingetauscht. In Nürnberg bildete sich das Handwerk zur Kunst heran, und beinahe in jedem Zweige der In-

dustrie gab es durch ganz Deutschland berühmte Namen. Goldschmiede, Uhrmacher, Waffenschmiede, Büchsengiesser, Orgelbauer, Buchdrucker, durften neben Erzgiessern, Bildhauern, Formschneidern, Malern und „Reissern" als Vertreter des Kunsthandwerks betrachtet werden. Und zahlreiche derjenigen Bürger, die dem eignen Betrieb keine künstlerische Seite abzugewinnen vermochten, schlossen sich an die Zunft der Meistersänger, die wiederum, vor allen deutschen Städten, in Nürnberg blühte. Seit die ritterliche Dichtung erloschen und verkommen war, hatten die Städtebürger begonnen, sich in zünftigen Gesellschaften zur Betreibung der Poesie zusammenzufinden.

Den Inhalt der Meistersängergedichte bildeten vor allem biblische Historien und lehrreiche, erbauliche Betrachtungen. Da nur Meister des Handwerks unter sie aufgenommen wurden, blieb ihr Gesichtskreis ein bürgerlich beschränkter und man kann sich wohl kaum ein komischeres Bild denken, als eine Kirche, in welcher eine Meistersängerzunft des fünfzehnten Jahrhunderts öffentliche Singschule hielt. Da standen in ihren Festtagskleidern die ehrsamen Leinweber und Schneider, die Tuchscheerer und Schlosser, ihre „Merker," gleichfalls wackre Handwerksmeister, thronten mit gewichtigen Ernst. In seltsam geschnörkelten Formen, mit gespreizten Bildern und weitschweifender Lehrhaftigkeit suchten sie neue Reime. Es lässt sich leicht verächtlich von dieser überbürgerlichen Poesie und mit gutem Humor von den seltsamen Gestalten ihrer Vertreter, den noch seltsameren Benennungen ihrer Dichtungsarten sprechen. Aber wenn die Meistersänger auch nicht die Dichtung förderten, so förderten sie jedenfalls sich selbst, und aus aller Gespreizheit ihres Thuns und Lassens schimmerte immer wieder der Gedanke, sich über Staub und Wust des Alltäglichen zu erheben, die Einsicht von etwas Gemeinsamen und Höherem im Dasein hindurch.

Das Meistersängerthum kann uns besser als irgend etwas Andres über die bestimmt gezognen Grenzen der deutschen Culturentwicklung jener Tage und über die Stellung der Kunst zum deutschen Bürgerleben belehren. So gross und bedeutsam der Aufschwung war, den die Städte und ihre Bewohner genommen, so fehlt doch bei allem Reiz, bei aller Beweglichkeit, die Pracht und der Glanz italienischer Städte, die unbedingte Lebensfreiheit ihrer Bewohner. Man zögerte gleichsam vor den letzten Schritten zur neuen Zeit — nicht die Laster — wohl aber Poesie

und Kunst wurden von einer gewissen Nüchternheit und rechtfertigen Ehrbarkeit in engen Schranken gehalten, und noch bedurfte es der gewaltigen Bewegungen im Beginn des sechszehnten Jahrhunderts und vom neuen Geiste völlig erfüllter Naturen, um die Kunst aus den Banden der Zunft, des Handwerks und vielfach damit verbundner handwerksmässiger Ausübung zu erlösen.

Schon durch die Art und Weise der Aufträge waren die deutschen Künstler wesentlich ungünstiger gestellt, als die italienischen und selbst als die stammverwandten Niederländer. Deutsche Fürsten und Höfe empfanden wenig künstlerische Bedürfnisse, die Reichsstädte als solche zeigten sich gleichfalls mit Aufträgen und Belohnung karg. Die Künstler waren auf einzelne Corporationen und Bürger angewiesen, die zwar vielfach ein „kunstreich Gedächtniss" ihres Namens, aber doch nicht eigentlich ein Kunstwerk zu stiften gedachten. Und so wird es leicht erklärlich, dass nur besonders bevorzugte Talente sich trotz ihrer ans Handwerk sehr anstreifenden Thätigkeit, zur Höhe eigentlicher Künstler zu erheben vermochten.

Mit Recht ist bei aller Beurtheilung der deutschen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts, jederzeit daran erinnert worden, dass sich zwar Geist und Sinnesweise der Zeit in vielen Dingen geändert hatte, dass eine neue Technik unter der Einwirkung der Niederländer sich zu bilden begann, dass aber die Aufgaben zunächst wesentlich dieselben und die Maler bei der Wahl ihrer Stoffe nach wie vor von den Bestellern abhängig blieben. Dies galt zwar in gewissem Sinne auch von Italien und den Niederlanden. Jedoch erlangte hier die Kunst eine Freiheit, die sich im fünfzehnten Jahrhundert schon überall geltend macht, und die Besteller selbst lernten frühzeitig das malerisch Darstellbare und nicht Darstellbare unterscheiden. So gut ward es den deutschen Meistern keineswegs und nicht allein das mangelnde Studium der Antike, sondern alle ihre Umgebungen und Verhältnisse erklären, dass neben lebendig kräftigen, schönen, tiefempfundnen Einzelheiten und vorzüglichen Darstellungen, sich so viele abstossende, herbe Geschmacklosigkeiten, so unnatürliche, verrenkte und reizlose Gemälde finden. Der Naturalismus, dem man sich in der deutschen Kunst hingab, konnte nicht verhindern, dass die mittelalterlich asketischen Anschauungen noch viel Boden behaupteten. Von diesen Anschauungen muss denn auch derjenige erfüllt

sein, welcher die gesammte deutsche Kunst dieser Tage und alle ihre Einzelleistungen gleichmässig bewundert. —

Die bedeutenden Meister des fünfzehnten Jahrhunderts waren beinahe alle in den Reichsstädten Frankens und Schwabens ansässig. In Ulm lebten *Bartholomäus Zeitblom* (1447—1517), der poetische *Martin Schaffner* (Anfang des sechszehnten Jahrhunderts), in Augsburg *Hans Holbein, der Grossvater, Hans Holbein der Aeltere, Thomas Burgkmayr, Hans Burgkmayr* (sämmtlich im fünfzehnten Jahrhunderte), deren Altarbilder und ähnliche Werke uns zum Theil erhalten worden sind. Aus einer Augsburger oder Ulmer Künstlerfamilie stammt ferner der bedeutendste oberdeutsche Meister des fünfzehnten Jahrhunders: *Martin Schongauer* oder *Martin Schön* (zwischen 1420 und 1500 lebend), welcher in niederländischer Schule gebildet, in spätrer Zeit seines Lebens in Colmar angesessen war, und, wie schon erwähnt, zu seiner Zeit einen Ruhm genoss, der über den in Deutschland zumeist üblichen Ruf eines geschickten Kunsthandwerkers weit hinausreichte. Martin Schöns berühmtes Oelbild, die „Madonna im Rosenhag", in der Martinskirche zu Colmar und das Altarwerk des Antonitenklosters zu Isenheim, mit der Verkündigung und einer Madonna, welche das Christkind anbetet, (jetzt in der Bibliothek zu Colmar befindlich,) zeigen ihn im Stoffkreis der mittelalterlichen Kunst. In seinen Kupferstichen dagegen nahm er zuerst die Erscheinungen des realen Lebens, zum Theil selbst in derber komischer Weise in das Gebiet der Darstellung auf. Zwei Selbstportraits, in der Gallerie zu Siena und der Pinakothek zu München, zeigen ihn auch als Portraitmaler. Das Gefühl der Bedeutsamkeit dieses Künstlers durchdrang seine Zeitgenossen derart, dass er nicht nur in Steuerbüchern als „der Maler Ruhm" (pictorum gloria) bezeichnet wurde, sondern auch bei Vielen als Erfinder der Kupferstecherkunst galt, oder der Kunst „von gestochenen Platten Abdrücke auf Papier abzuziehen."

In Nürnberg ragte unter den zahlreichen Malern des fünfzehnten Jahrhunderts, deren Namen neuerdings ermittelt worden sind,*) vor allem der Lehrer Albrecht Dürers *Michael Wohlgemuth* (1437—1519) hervor. Die bedeutendsten seiner Werke, die Altarschreine der Marienkirche zu Zwickau und der Kirche zu Schwabach, weisen manche Vor-

*) *Baader*, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs (Nördlingen 1860).

züge auf. „Doch auch er erhob sich über das Handwerk nicht weiter, als dass er seinem Kunstbetriebe einen grossartigen Schwung gab.“*) Als ein tüchtiger Meister scheint ferner *Hans Beuerlein* gegolten zu haben. —

Dem Ende des fünfzehnten und Eingang des sechszehnten Jahrhunderts gehören dann diejenigen Meister an, deren Leistungen die deutsche Kunst zu einer völligen Freiheit nnd Selbstständigkeit führten, deren Persönlichkeiten auch in ihrer allgemeinen menschlichen Bedeutung den grossen Künstlern Italiens nicht nachstehen. Was von ihnen weniger erreicht wurde, darf nicht auf Rechnung ihrer Mängel, sondern auf diejenigen ihrer Vorgänger gesetzt werden. Die Vorläufer und Lehrer des Rafael und Michel Angelo, hatten den höchsten Zielen der Kunst näher gestanden, als die des Dürer und Holbein. Die Aufgaben der deutschen Meister waren unendlich schwieriger zu überwältigen, keine Begünstigung der äussern Umstände, wie sie den Künstlern Italiens vielfach zu Theil ward, kam ihnen zu Hülfe. Von keiner fürstlichen Gunst wurden dieselben der Sorgen des äussern Lebens überhoben, und dennoch errangen sie einen Platz in der Culturgeschichte, den ihnen weder die gleichzeitigen grossen Erscheinungen, noch etwaige spätere Leistungen deutscher Kunst je streitig zu machen vermögen.

Aus dem Leben der süddeutschen Reichsstädte, aus den Kreisen der eben genannten Maler giengen die beiden grossen Meister hervor, an deren Namen sich bis zu Anfang dieses Jahrhunderts der einzige unbestrittne Ruhm der deutschen Malerei knüpfte. *Albrecht Dürer* von Nürnberg (1471—1528) und *Hans Holbein der Jüngere* von Augsburg (1497 bis 1555) überragten nicht nur ihre Kunstgenossen, sondern gesellten sich den bedeutendsten Männern hinzu, die Deutschland in seinem vielbewegten, geistig so hochstehenden sechszehnten Jahrhundert aufzuweisen hat. — Minder gewaltig, aber nach Leistungen und Beziehungen immer bedeutsam, erscheint der dritte vielgenannte Meister des Reformations-Zeitalters, *Lucas Cranach* (1471—1553), durch seine Geburt Franken, durch sein Leben und Wirken Sachsen angehörig. Mit der Schilderung des Lebens und Schaffens dieser drei deutschen Meister, schliessen wir die Reihe der Künstlerbiographieen aus dem sechszehnten Jahrhundert.

---

*) *Von Eye*, Leben Dürers. S. 75.

Albrecht Dürer.

1471—1528.

Der grösste Sohn der Reichsstadt Nürnberg, vor dessem schlichten Wohnhaus sich in unsern Tagen Rauchs Dürerstandbild erhebt, gehörte keinem der stolzen nnd grossen Geschlechter Nürnbergs, keiner der im fünfzehnten Jahrhundert rathsfähigen Familien an. Albrecht Dürers Vater stammte aus Ungarn und war erst im Jahre 1455 als Geselle der edlen Goldschmiedekunst im reichen, berühmten Nürnberg eingewandert. Er hatte hier nach der schlichten Sitte der Zeit, zwölf Jahre beim Meister Hieronymus Haller in Arbeit gestanden, sich als einen gar fleissigen „künstlichen Mann", wie sein grosser Sohn zum Lobe der Geschicklichkeit des Vaters schreibt, bewährt. Am Ende erreichte er das bescheidene Ziel seines Ehrgeizes, er ward Bürger der Stadt, selbständiger Meister und gründete mit Barbara, der fünfzehnjährigen Tochter Hieronymus Hallers, den eignen Heerd. So schlicht auch die Erwartungen des Meisters waren, so gering seine Ansprüche an weltliche Freude sein mochten, so blieb er selbst bei dieser Bescheidung noch in gedrückten Verhältnissen. Ein allzureicher Kindersegen verursachte schwere Sorgen, und Albrecht, der zweite Sohn des wackern Goldschmieds, — der am 21. Mai 1471 geboren ward, — verlebte in beschränkten dürftigen Umgebungen seine Jugend. Der Unterricht den er — vermuthlich in der Sebalder Pfarrschule — genoss und fleissig benutzte, gab ihm nur die allgemeinste Bildung und bereits nach seinem zwölften Jahre wurde er mit dem Erlernen der Goldschmiedekunst vertauscht. Der Vater Dürers war natürlich auch dessen Lehrmeister und es lässt sich sicher annehmen, dass, bei der früh hervortretenden künstlerischen Begabung des Knaben, derselbe kein schlechter Lehrling gewesen sein kann. Ein Selbstportrait, welches Dürer in seinem dreizehnten Jahre von sich entwarf, zeigt bereits dessen „eindringendes Auffassungsvermögen und das Bestreben, die Formen plastisch auszubilden und selbständig wirken zu lassen."*) — In Bezug auf seine Frühreife tritt sonach Dürer den grossen italienischen Meistern zur Seite — auch Rafael, Michel Angelo und zahlreiche Andre, hatten in erster

*) *Von Eye*, Leben Dürers. S. 19.

Jugend Talentproben abgelegt. Trotz dieser Proben musste Dürer seine Lehrzeit als Goldschmied durchleben und erst am Schluss derselben scheint er den Muth gehabt zu haben, von seiner entschiednen Neigung für die Malerei zu sprechen. Das Vertauschen eines Berufes mit dem andern war aber in der damaligen bürgerlichen Welt fast bedenklich, und dass Dürer es durchsetzte, in seinem fünfzehnten Jahre Schüler des Malers Michael Wohlgemuth zu werden, dürfen wir beinahe als einen ersten Sieg seines Genius über die ihn umgebende Welt betrachten.

Der junge Albrecht Dürer trat also im Jahre 1487 unter der Bedingung einer dreijährigen Lehrzeit in die Malerwerkstätte Wohlgemuths ein. Er bemerkt in den Aufzeichnungen aus seinem Leben, dass er von den „Gesellen" seines Meisters viel zu leiden gehabt habe. In der That müssen wir uns, trotz der Zwickauer und Schwabacher Altarschreine, das ganze Treiben in Wohlgemuths Hause so handwerksmässig, als möglich, und vielfach roh vorstellen. Der Meister hielt für die gewöhnlicheren Bestellungen eine gute Anzahl von Malergehülfen, und so gewiss auch der junge Dürer sich im Dienste derselben freundlich und willig zeigte, so wird es doch nicht an rohen Burschen gefehlt haben, die ihn sein unzweifelhaftes, sie überragendes Talent, durch üble Behandlung entgelten liessen. Wenn wir auch nicht annehmen dürfen, dass der werdende Künstler in der Werkstätte Wohlgemuths drei Jahre ohne alle Resultate verbracht habe, so dankte er doch weitaus den grössten Theil seiner Entwicklung und seiner Fortschritte sich selbst. In tausendfach ungünstigeren Verhältnissen muss der deutsche Meister von früh auf einen Drang zur vielseitigsten Ausbildung, zur steten Beobachtung des Lebens und zum ernsten Nachdenken über die Aufgaben seiner Kunst, gleich Lionardo da Vinci, besessen haben. Selbst in seinen vielfach gedrückten Lehrjahren kann derselbe unmöglich ganz geschlummert haben. Einige Zeichnungen, die man dem Jahre 1489 zuschreibt, belegen, dass Dürers Geist mit historischen Scenen und Gegenständen beschäftigt war. —

Die Zeit der Wanderschaft, die er wie andre „Gesellen" jener Zeit arbeitsuchend antreten musste, dürfen wir für eine glückliche im Leben Dürers halten. Um Ostern 1490 zog er aus Nürnberg. Was von Jugendmuth und Wanderglück in der Seele andrer junger Gesellen lebte, empfand Dürer sicher doppelt und dreifach. Wenn auch seine Kunst in der Werthschätzung der Meisten noch auf einer Linie mit dem Handwerk stand, so

liess sie ihn doch Welt und Leben mit andern Blicken anschauen, als die Genossen des Handwerks. Und ein Geist, gleich demjenigen Dürers, war ganz dazu angelegt, sich überall mit Anschauungen zu bereichern. In vier Wanderjahren sich selbst gelassen, aus dem engen Bann des Herkommens, der Familie, der Vaterstadt, und der Lehre gelöst, von Ort zu Ort streifend, fand Dürer in dieser Periode seines Lebens die reichste Gelegenheit zur innern Entwicklung. Einen sichern Beweis für das Wachsthum seines ganzen Menschen, finden wir in der unbestrittnen Thatsache, dass Keiner der Meister, die er selbst oder deren Werke er auf seinen Wanderungen kennen lernte, wesentlichen und überwiegenden Einfluss auf ihn gewann. Wie hätte sich, ohne die, von der neuen Freiheit, von den Eindrücken des wechselnden Lebens, rasch geförderte Entwicklung seines eigensten Wesens, Dürer den fremden Meistern gegenüber mit so hoher Selbständigkeit behaupten mögen! Wir wissen nicht genau, wohin er seinen Wanderstab zuerst gesetzt, durch den reichen deutschen Süden gelangte er nach dem Rheine. Im Jahre 1491 arbeitete er zu Basel, 1492 zu Colmar, wo die Hinterlassenen Meister Martin Schongauers noch sesshaft waren und ihn freundlich aufnahmen. Späterhin trat er in Strassburg bei irgend einem Meister der Malerkunst „in Arbeit" und einzelne Zeugnisse seiner Thätigkeit aus den Wanderjahren sind in verschiednen Sammlungen aufbewahrt. —

Nach Pfingsten des Jahres 1494 wurde Dürer, der seinem eignen Herzen folgend, wohl gern die freien Wandertage weiter ausgedehnt haben würde, durch seinen Vater „heimgefordert". In vielen Dingen mochte sich Dürer bereits damals von den strengen gebundnen Anschauungen seiner Zeit entfernen, aber die kindliche Pietät wurzelte tief in ihm und so leistete er denn augenblicklich dem Rufe des Vaters Folge. Er wanderte nach Nürnberg heim, mit der gewissen Aussicht, sich nun dort als Maler niederzulassen und dasselbe Leben anhaltender Mühe und Arbeit, das in seinem Vaterhause heimisch war, auf den zu gründenden eignen Heerd zu übertragen. Dürer mochte vielleicht damals kaum ahnen, wie scharf er bereits durch seine Sinnesweise, sein ächt künstlerisches Naturell, durch das Streben seines Geistes und manches noch niedergehaltne Verlangen, von der Mehrzahl seiner Mitbürger geschieden war.

Sein erstes Auftreten in Nürnberg bekundete ihn als einen Andern, wie die meisten Gesellen. Um in die Zunft der Maler aufgenommen zu

werden, brachte er als Probearbeit nicht eine biblische Historie, sondern eine Zeichnung „Orpheus, der von den Bacchantinnen misshandelt wird". Zu den Vorzügen Nürnbergs gehörte es jedenfalls, dass selbst die Zünfte kunstreicher und geschickter „Neuerung" nicht eben abhold waren. So ward auch Dürers „antikische" Arbeit gebilligt, er in die Zunft der Maler aufgenommen und sein Vater hatte eine Veranlassung mehr, ihn sobald als möglich — zu verheirathen.

Im Juli des Jahres 1494 nahm Dürer Agnes Frey, die Tochter des Mechanikers Hans Frey, zum Weibe. Die Ehe war nach ehrenfestem Brauch, zwischen beiden Vätern verabredet worden, „Jungfrau Agnes" wohlgewachsen und hübschen Angesichts, mit einer Mitgift von zweihundert Gulden ausgestattet, so dass Dürer nach den Begriffen der Zeit alle Ursache hatte, seinem Vater dankbar zu sein, dass er es nicht schlimmer gemacht habe. Und doch schneidet es uns durch die Seele, wenn wir Dürers schlichten Bericht lesen, dass Hans Frey mit seinem Vater „gehandelt" habe, doch ist der Gedanke peinlich, dass Dürer selbst keine Möglichkeit empfand, seinem Schicksal zu entgehen. Immer pflegt es das Loos grosser Naturen zu sein, die im Wendepunkte zweier Zeiten und Anschauungen stehen, dass sie nur in ihrem geistigen Wollen und Streben dem Neuen angehören und in ihren persönlichen Verhältnissen an das Alte gekettet sind. So ward denn auch Dürer verheirathet, mit einer Frau, deren ganzes Wesen zum seinigen nicht passte und die ihm sein Haus zu einem traurigen Aufenthalt zu machen verstand. Das lieblos zänkische Naturell Agnes Dürers, welches sich schon früh offenbart haben mag, der keifende, kleinlich bürgerliche Einschränkungsgeist auf der einen und die Erwerbgier auf der andern Seite, bereiteten dem herrlichen Dürer trübselige Stunden, vergifteten ihm die Freuden des Lebens und haben wesentlich dazu beigetragen, ihn frühe dem Grabe zuzuführen. Kein Wunder, dass von frühauf die härtesten und bittersten Anklagen gegen Dürers Frau laut geworden sind, dass sich selbst Dürers neuester Biograph*) veranlasst gefunden hat, eine Art Rettung des unseligen Weibes zu übernehmen, indem er meint: „Wir haben gar nicht nöthig, aus der Jungfrau Agnes eine besonders böse Frau, eine Xantippe zu machen, um sie das ganze Elend ihrem Manne bereiten zu lassen, von dem gespro-

*) *Von Eye*, Leben Dürers. S. 91.

chen wird. Sie durfte nur eine Natur haben, wie sie damals den Frauen gewöhnlich war, von einer Anschauung erfüllt zu sein, zu der damals überhaupt das weibliche Geschlecht sich erheben konnte, und es war Grund genug vorhanden, um unserm Künstler, der im Geiste sich über das Maass der damaligen Menschheit erhob, das traurigste Loos zu bereiten. Wollen wir uns einen weiblichen Charakter vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts klar und wahr vor Augen führen, so müssen wir wiederum entfernen, was unsere Romantiker von den altdeutschen Jungfrauen, von Goldschmieds Töchterlein u. s. w. gedichtet und gefabelt haben; wir müssen Alles davon wegthun, was in unserer Zeit Schule, Bildung von Herz und Gemüth, die Anschauung einer unendlich reicheren und verfeinerten Welt dem Weibe an Veredelung, und Erhöhung des Empfindens und Wollens zulegt.

Agnes Frey war eines Handwerkers Tochter, ihr enger Gesichtskreis konnte über das nicht hinausgehen, was sie in ihres Vaters Hause täglich sah und hörte, was sie von Jugend auf gewohnt war. Hätte sie wieder einen Handwerker gewöhnlichen Schlages geheirathet — sie wäre vielleicht eine treffliche Hausfrau geworden; aber einen Künstler von höherer Anlage konnte sie nicht befriedigen; sie musste ihn unglücklich machen, wenn sie den Willen fasste und festhielt, ihn in ihre Sphäre herabzuziehen. Und das scheint allerdings der Fall gewesen zu sein. Manche Genialitäten ihres Mannes, so unschuldig sie auch an sich waren, mochten ihr ganz ausser der Ordnung vorkommen. Der Umgang mit Leuten über ihrem Stande, davon sie freilich ausgeschlossen war, seine Theilnahme an den geistigen Strebungen der Zeit mochten ihren Argwohn und Zorn erregen. Wohl mag der arme Dürer manchen Besuch, manches heitere Gastmahl bei seinem Freunde Wilibald und anderen hervorragenden Persönlichkeiten seiner näheren und ferneren Umgebung, mit einer folgenden unzarten Gardinenpredigt haben abbüssen müssen. Auch mochte er bei seinen Arbeiten, so unendlich fleissig er auch war, nicht immer an die Stunden des Morgen- und Abendgeläutes sich binden. Er hatte übrigens neben allen Vorzügen einer edlen Natur, auch alle die Nachtheile, die damit verbunden zu sein pflegen, an sich, und war namentlich gar wenig auf seinen materiellen Vortheil bedacht; er war ganz das, was wir als „zu gut für die Welt“ zu bezeichnen pflegen. Agnes mochte oft wirklich gedrungen sein, hier nachzuhelfen, und was anfangs zu entschuldigende

Nothwendigkeit war, konnte in hässliche Angewöhnung und Uebertreibung ausarten. Dass sie aber des Hauswesens sich mit Eifer angenommen und so auch um ihren Mann sich wirkliche Verdienste erworben habe, dürfen wir wohl mit Gewissheit annehmen. Nennt Dürer sie doch selbst seine „Rechenmeisterin", ein Ausdruck, der das ganze Verhältniss klar genug bezeichnet und, wie wir meinen, unsere Auseinandersetzung bestätigen hilft."

Dies Alles mag bis auf einen gewissen Punkt zugegeben werden, obschon man dabei unwillkürlich an die bitter spöttischen Worte denken muss, die Wilibald Pirkheimer nach Dürers Tode über dessen Frau und Schwägerin schrieb: „Denn es sind ja nicht Bübinnen, sondern, wie ich nicht zweifle, ehrenhafte, fromme und ganz gottesfürchtige Frauen, es sollte aber einer lieber eine Bübin, die sich sonst freundlich hielte, haben, denn solche nagende, argwöhnische und keifende fromme Frau, bei der er weder Tag noch Nacht Ruhe oder Friede haben konnte." —

Mit dieser Frau bezog Dürer alsbald das Haus, welches am obern Ende der damaligen Zissel- und heutigen Dürergasse gelegen, fortan seine „Welt" bilden sollte. Da es Brod zu schaffen galt, so durfte der Künstler, wenn ihm überhaupt ein Bedenken kam, doch keines tragen, jeden Erwerb zu ergreifen, der sich unter den damaligen Verhältnissen einem „Meister" seiner Kunst darbot. Er übernahm Aufträge zu Zeichnungen für Holzschnitte, er liess solche auf eigne Rechnung zum Wiederverkauf anfertigen, er gab Kupferstiche heraus und ordnete sich dabei dem allgemeinen Interesse unter, das sich dann gelegentlich auf die Lustseuche oder eine Missgeburt, eine Sau mit zwei Leibern und acht Füssen, richtete. Wir dürfen uns nicht verhehlen, dass Dürer Arbeiten ausführte, deren sich in unsren Tagen der Letzte, welcher den Namen eines Künstlers heischt, schämen würde. Und so wenig wir dies für ein Glück halten können, so hat doch offenbar Dürers mächtiger Geist darunter kaum gelitten, und er hat vielleicht gerade in dieser Zeit die Anfänge zu jenen Studien gemacht, die ihn befähigten, späterhin als Schriftsteller in den verschiedensten Fächern mit grossem Erfolg aufzutreten. Bestellungen auf grössere Gemälde blieben allerdings aus, van Eyc schliesst treffend, der Ruhm Wohlgemuths sei noch viel zu feststehend, derjenige Dürers zu jung gewesen. Aber freilich, wenn wir die Meisterjugend Rafaels mit der des grössten Künstlers unsres Volkes vergleichen, so lässt sich eine

niederschlagend wehmüthige Empfindung nicht ganz hinwegklügeln! Wollte sich Dürer künstlerisch genug thun, so musste er in diesen Jahren Bilder ausführen, für die ein Gewinn nicht zu erwarten war. So malte er denn mehrfach seines Vaters und sein eignes Portrait. Zwei Bildnisse des erstern bewahren die Pinakothek zu München und die Gallerie der Ufficien zu Florenz, sie geben treu und sprechend den ernst nüchternen, fromm ergebenen Charakter des alten Bürgers und Goldschmieds wieder. Scharf im Gegensatz dazu steht Dürers eigne männlich schöne Erscheinung, in welcher jeder Zug den Künstler, den geistesgewaltigen edlen Menschen zeigt. Unter den Selbstportraits nimmt dasjenige der Münchner Pinakothek einen hervorragenden Rang ein. Dasselbe wurde im Jahre 1500 vollendet und belehrt uns am besten, welche herrliche Erscheinung der Künstler damals gewesen sein muss. „Dürer hat sich im Brustbilde, gerade von vorn gesehen, dargestellt; das Haupt ist entblösst, reicher und länger noch fällt davon das schöne, kastanienbraune Lockenhaar herab und nunmehr schon auf den Pelzkragen der Schaube, des damaligen Ehrenkleides der Männer. Das Gesicht erscheint mehr gerundet als auf den frühern Bildern; alle Züge, die wie das Ganze mit Meisterhand wiedergegeben sind, sprechen und legen Zeugniss ab von der innern Durchbildung des Charakters. Es liegt im Kopfe und der Haltung der ganzen Figur zugleich etwas vom griechischen Zeus und einem Christusbilde. Hoheit und Bescheidenheit, Kraft und Milde paaren sich zur seltensten Erscheinung. Das Auge ist so offen und rein, der Blick so voll und doch merkt man, dass die Befangenheit der Zeit noch über demselben liegt, dass dieser noch unendlich mehr aussagen würde, wenn von aussen schon ein helleres Licht hineinscheinen dürfte. Die Empfindungen, welche dieses Gesicht veräth, sind so fein und edel, dass man sie sogleich als geeignetes Gefäss für eine weit höhere Bildung erkennt, und zugleich scheint durch jene eine elementare Kraft ernsten Strebens und Wirkens, dass wir bedauern, jenen herrlichen Mann nicht zum Zeitgenossen erhalten zu haben, um die wichtigen Fragen im geistig sittlichen Leben unserer Tage mit durchzukämpfen. Freilich, die grossen Geister müssen wohl immer zu früh erscheinen, damit die Kleinen nicht zu spät kommen.“*)

Früher noch als dies Portrait — im Jahre 1497 — entstanden die beiden Bildnisse der schönen Katharina Fürleger, der Tochter eines Nürn-

*) *Von Eye*, Leben Dürers. S. 83.

berger Patricierhauses, welche Dürer zuerst in der Haustracht jener Zeit, Perlenschnuren in dem schönen blonden Haar und einen Zweig Männertreu in der Hand, abgebildet hat. Nach diesem Bilde — gegenwärtig in der Speckschen Sammlung zu Leipzig — malte er das Mädchen noch einmal als „Magdalena", indem er ihre blonden Locken aufgelöst auf die Schultern fallen liess und dem weichen, schön gerundeten Gesicht durch niedergesenkte Augen einen andern Ausdruck verlieh, überdiess noch gefaltete Hände zufügte. Letztres Bild befindet sich im Städelschen Museum zu Frankfurt am Main. — Uebrigens kamen dem Künstler doch nach und nach einige Aufträge zu Gemälden zu. Die „Maria" der Gallerie zu Augsburg aus dem Jahre 1497 scheint das früheste derselben. „Obgleich das von vorn genommene Gesicht nicht schön in den Formen ist, spricht es durch den zart jungfräulichen Charakter, durch das reine Gefühl der Andacht doch sehr an."*) — Aus dem Jahre 1500 stammt „der todte Christus von den Seinen betrauert" in der Pinakothek zu München, im Ganzen keines der vorzüglichen Bilder. Im Jahre 1504 malte Dürer eine „Anbetung der heiligen drei Könige", „ein Meisterbild seiner mittlern Zeit",**) welches gegenwärtig in der Gallerie der Ufficien zu Florenz befindlich ist. —

Diejenige Arbeit aber, mit welcher Albrecht Dürer im ersten Jahrzehnt seiner Meisterschaft, sich selbst und seinem innersten Drange zum Grossen und Bedeutsamen genügte, war das berühmte Holzschnittwerk, in welchem er die geheimnissvolle Symbolik der „Offenbarung Johannis" zu verkörpern suchte. Auf fünfzehn Folioblättern, die nach seinen Zeichnungen in Holz geschnitten waren und deren Wiedergabe sicher er selbst überwachte, entfaltete der Künstler die ganze Kühnheit seines Geistes, den Reichthum seiner Phantasie, die Energie seiner Zeichnung und jenen ächt deutschen Zug das Unergründbare zu durchdringen und ihm eine Gestalt zu verleihen. Um vollkommen zu verstehen, wie sich Dürer gerade zu diesem dunklen, geheimnissvollen Stoff am ehesten gedrungen fühlen konnte, müssen wir uns an die ahnungsreichen, einem kommenden Ungeheuren und Grossen entgegenspannenden Stimmungen jener Tage erinnern. Die Welt war von dunkeln Erwartungen erfüllt, harrte des Zukünftigen, wurde von tausend Ahnungen durchzuckt und bewegt. Dies legte die Versenkung in die Apokalypse nahe und dies erklärt auch den

*) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Deutschland. II. Theil. S. 36.
**) *Burckhardt*, Cicerone. S. 852.

verhältnismässig grossen Erfolg, den Dürers Werk hatte. Bis zum Jahre 1511 wurden drei Auflagen mit deutschem und lateinischem Text nothwendig. Die herrlichsten und ergreifendsten Blätter des grossen Werkes „die apokalyptischen Reiter" (Blatt 3), „die vier Engel vom Euphrat, welche den vierten Theil der Menschheit tödten" (Blatt 9) offenbaren zugleich am treusten die innersten Gefühle und Erwartungen der damaligen Zeit. Zwanzig Jahre vor dem Beginn der deutschen Reformation treffen die Streiche der Dürerschen Würgengel Papst und Bischöfe.

Durch den Holzschnitt und Kupferstich war es am besten möglich, zur gesammten Nation zu sprechen und ganz abgesehen von den äusserlichen Beweggründen, wählte Albrecht Dürer für Darstellung seiner Gedanken vielfach diese Form. Der Holzschnitt gewann so eben die grösste Verbreitung, „es ist fast unglaublich, wie viele Hände damals mit der Formschneidekunst beschäftigt waren. Alles muss Bilder gekauft haben, wenn man bedenkt, dass ein Holzschnitt über 100,000 Abdrücke hält und dennoch wurden sie so stark abgesetzt, dass mehrere öfters nachgeschnitten werden mussten."*) Es ist also nicht zu verwundern, wenn Dürer eine ganze Reihe von Holzschnitten ausgehen lässt. Neben Darstellungen der „heiligen Familie", der „Maria im Zimmer", fehlten freilich auch die noch immer beliebten Märtyrer- und Henkerscenen nicht. Hatte doch Dürer selbst in seiner „Offenbarung" den Moment, in welchem der heilige Johannes, kirchlicher Tradition nach, im Kessel voll siedenden Oeles gesotten wird, mit einiger Ausführlichkeit dargestellt. So begreifen wir es auch, unter seinen Holzschnitten dem „Martyrthum der heiligen Katharina" und dem „Martyrthum der Zehntausend zu Nikomedien" zu begegnen, die übrigens wie jedes Dürersche Blatt in der Zeichnung originell und lebendig kräftig, oft mit den herrlichsten Zügen ausgestattet sind. — In Dürers Kupferstichen offenbart sich die Mannichfaltigkeit der Gegenstände, die ihn beschäftigten. Gestalten der heiligen Geschichte und Legende („Adam und Eva", die „Geburt Christi", die „heilige Familie mit dem Schmetterling", „Maria mit der Meerkatze", „Maria auf dem halben Mond") begegnen sich mit dem „verlornen Sohn", mit allegorischen Darstellungen der „Gerechtigkeit" und der „Eifersucht", mit Figuren, die keck aus dem Leben gegriffen sind, wie „die drei Bauern",

*) *Joseph Heller*, Geschichte der Holzschneidekunst. (Bamberg 1823). S. 85.

„Koch und Köchin", oder die, wie die kleinen Stiche von Landsknechten, Türken u. s. w. direkt auf eine Volksneugier berechnet waren, aber jederzeit die Eigenthümlichkeiten des grossen Meisters aufweisen. — Dass Dürer ausser diesen in die Oeffentlichkeit getretnen Arbeiten noch ununterbrochen Entwürfe und Studien machte, erhellt aus der grossen Zahl seiner Handzeichnungen auch in diesen Jahren, welche in verschiedenen Sammlungen bewahrt sind, und sich von den einfachsten Umrissen einzelner Köpfe bis zu einer vollständigen Passionsgeschichte in zahlreichen Blättern erstrecken. —

Fragen wir nach dem äussern Dasein des rastlosen, unermüdlich schaffenden und strebenden Meisters in diesen Jahren, so begegnen wir einer Existenz, welche wir eine getheilte nennen möchten. Dass Dürer Noth zu bestehen, vielfach Sorge um sein Einkommen zu tragen hatte, dass ihm von den Verhältnissen seiner Familie schwere Verpflichtungen auferlegt wurden, hätte noch hingehen mögen. Ein grosser Sinn weiss derartigen Widerwärtigkeiten zu trotzen. Seit dem Tode seines Vaters im Jahre 1502, hatte er seinen jüngern Bruder Hans, der gleichfalls Maler zu werden gedachte, zu sich in's Haus genommen, etwas später zog auch seine Mutter zu ihm. Anlass genug für die keifende bittre Frau Agnes, ihrem armen Manne das Leben saurer als vorher zu machen; fortdauernder Zwist zwischen Mutter und Frau scheinen die nächsten Folgen gewesen zu sein. Die Mutter nützte sogar dem Betriebe ihres Sohnes, indem sie auf den Nürnberger Märkten mit den Stichen und Holzschnitten seines Verlags feil hielt. Aber die häuslichen Zerwürfnisse, die ganzen engen, dumpfen, schwülen Umgebungen, mögen Dürer schwer gedrückt haben, und für den Künstler, wie für den Menschen, war es ein Glück, dass er neben diesen auch andern Kreisen angehörte.

Unter den Nürnberger Patriciern jener Zeit ragte Wilibald Pirkheimer nicht nur durch die Bedeutung und den Wohlstand seiner alten Familie, sondern vor allem durch die Bildung, die er auf italienischen Hochschulen und im eifrigen Selbststudium erworben hatte, hoch hervor. Alle deutschen Humanisten nannten ihren „Wilibald" mit Stolz und jedenfalls zählte er zu den geistvollsten und strebsamsten Persönlichkeiten, die Deutschland im Eingang des sechszehnten Jahrhunderts aufzuweisen hatte. Es ist hier nicht der Ort der Verdienste Pirkheimers als Schriftsteller, als Gesandter Nürnbergs, selbst als Krieger im Heere

des Kaisers Max zu gedenken, — wir haben es einzig mit seiner Freundschaft für Dürer zu thun. Seit der im Jahre 1498 erfolgten Rückkehr Pirkheimers nach Nürnberg, stand der Künstler mit dem patricischen Gelehrten und dem Kreise, welchen derselbe um sich versammelte, in anhaltend freundschaftlichem Verkehr. Zu diesem gehörten die Rathsherrn Stephan Baumgärtner, Hans Harsdorfer, Hans Volkamer, sämmtlich aus den angesehensten Familien der Stadt stammend, der gelehrte Prior des Augustinerklosters Eucharius Carl, der weltgewandte, staatskluge, den Künsten und Wissenschaften geneigte Stadtschreiber Lazarus Spengler. Den Mittelpunkt seiner Interessen bildete das neuerwachte Studium des Alterthums, dem indessen die Theilnahme für alle geistigen Erscheinungen der Zeit, für alles Neue zur Seite gieng. In diesem Kreise durfte Albrecht Dürer sich wohl fühlen, hier empfing ihn ein Verständniss seines Wollens und Strebens, hier schöpfte er mannichfache Belehrung, hier wurde ihm die Freude und der frische Lebensgenuss zu Theil, ohne den kein Künstler und sei er der ernsteste, tiefsinnigste, bestehen und schaffen kann. Die Humanisten setzten sich über manche Vorurtheile der Sitte und Anschauungen hinaus, ihre Auffassung des Lebens war frisch und unmittelbar, nicht zum voraus von Herkommen und eisernen unbeugsamen Ueberlieferungen geleitet, und so ist es begreiflich, dass Dürer mehr und mehr den Umgang mit diesen Männern und den Verkehr im Pirkheimerschen Hause zu schätzen wusste. Derselbe hatte ganz sicher auch seine Schattenseiten und wenn auch die Werthschätzung Dürers und die Liebe für dessen herrliche Natur, die aus Pirkheimers Briefen zu uns sprechen, ganz ächt waren, so fehlte es schwerlich an Missstimmungen. Die Verschiedenheit der Stellungen war zu gross, die Verhältnisse Pirkheimers und seiner Freunde denen Dürers gegenüber zu sehr begünstigt, um dem Künstler überall gerecht zu werden. Es spricht für Dürers männlichen Stolz und ehrenhafte Zurückhaltung, wenn er bei aller Freimüthigkeit in den Briefen an Pirkheimer dessen überlegne Stellung nicht vergass, aber es wäre eben an Pirkheimer gewesen, sich dieser Stellung einem Freunde gegenüber zu entäussern, der ihn an Geist und Kunst, an Reichthum der Seele, an jeder schönen menschlichen Eigenschaft viel übertraf. Auch musste Dürer das Glück dieser Freundschaft mit neuem häuslichen Leid erkaufen. Ganz, wie gemeine Frauen ihres Schlages, welche den Mann un-

gern in gebildeteren reicheren Häusern wissen, eiferte Frau Agnes gegen ihres Gatten „Ueberhebung“ und besonders seitdem im Jahre 1504 Pirkheimers junge Gattin, Crescentia, gestorben war, (Dürer stellt die Scene ihres Todes auf einem Pergamentblatte in Aquarell vor), steigerte sich ihr Verdruss. Pirkheimer scheint sich bald nachher sinnlichen Zerstreuungen ergeben zu haben und obwohl Dürer dieser Schwäche des Freundes nur mit mildem Spott gedenkt, so war dieselbe ein Grund mehr, seine Hausfrau zu erbittern. Natürlich liess sich der Künstler in diesem Punkte weder beirren, noch beeinflussen. Aber wir begreifen, dass es ihn aus all' diesen kläglichen Verhältnissen, all' diesem Wirrwarr endlich einmal wieder hinwegtrieb und er einer gewiss längst erwachten Reiselust nicht länger zu widerstehen vermochte. Und wir athmen förmlich mit ihm auf, als wir ihn endlich, nachdem er zur besseren Erhaltung des häuslichen Friedens die Wirthschaft seiner Mutter und seiner Frau getrennt, beide mit Geld wohlversorgt, die zur Reise nothwendige Summe von Freund Pirkheimer entlehnt hatte, — im Herbst des Jahres 1505 zu Pferd sitzen, dem gelobten Süden und der Meereskönigin Venetia zueilen sehen!

Er hatte das Glück dieser momentanen Befreiung, der schönen Reise und der Eindrücke Venedigs, im letzten Jahrzehnt wohl verdient. Sowohl die ausserordentliche Zahl seiner Werke, der andauernde Fleiss, den er gezeigt, als die Sorgen und Leiden, welche er geduldig ertragen hatte, berechtigten ihn, seine Reise nur als eine nöthige Erfrischung anzusehen. Aber Dürers Sinn und Wesen war viel zu schlicht, zu deutsch bürgerlich und wieder zu energisch, um einen andern Gedanken zu hegen, als den in Ruhe und Frieden schaffen zu können, Ehre und Geld mit seiner Kunst in der Fremde zu erwerben, da es ihm in Nürnberg nicht recht glücken zu wollen schien und nebenher die Eindrücke auf sich wirken zu lassen. Er traf im Spätjahr 1505 in Venedig ein und liess sich für mehrere Monate dort häuslich nieder. Ueber die Einzelheiten seines venetianischen Aufenthalts, der jedenfalls zu den glücklichsten und heitersten Perioden im Leben des Malers gehört hat, belehren uns Dürers Briefe an Wilibald Pirkheimer.*) Eine grössere Arbeit ward ihm alsbald von Seiten der deutschen Kaufleute in Venedig

*) *Campe*, Reliquien A. Dürers. (Nürnberg 1828).

zu Theil, welche für die Kirche der deutschen Gemeinde ein Altargemälde begehrten. Dürer arbeitete an diesem Bilde in den ersten Monaten des Jahres 1506. Das berühmte Bild befindet sich, nachdem es schon im sechszehnten Jahrhundert in den Besitz Kaiser Rudolphs übergegangen war, gegenwärtig (leider übermalt) im Prämonstratenserstift Strahow bei Prag. „Es ist ein Oelgemälde von beiläufig 5 Fuss Höhe und 4 Fuss Breite und behandelt bis dahin einen durchaus neuen Stoff: Das Rosenkranzfest. Leider ist die Entstehungsgeschichte des Bildes, gleich seinen Schicksalen, in Dunkel gehüllt, so dass die vielen Beziehungen, die es offenbar zum Leben hat, vor der Hand noch unerklärt bleiben. Die Eigenthümlichkeit aber der Darstellung bürgt dafür, dass die Wahl des Stoffes von Dürer selbst herrührt. Maria, das heilige Kind auf dem Schoos, sitzt auf einem im Freien errichteten Thron; halb in Wolken gehüllte Engelskinder schweben mit einer sternumglänzten Krone über ihrem Haupte, andere halten den Teppich hinter ihr; zu ihrer Linken kniet Kaiser Maximilian und empfängt von ihr einen Rosenkranz, während der an ihrer rechten Seite knieende Papst (es ist aber nicht der damals regierende Julius) in gleicher Weise vom Christkind bekränzt wird. Hinter den beiden obersten Repräsentanten geistlicher und weltlicher Macht, die aber die Zeichen derselben, ihre Kronen, abgelegt, naht sich dem Thron eine Schaar frommer Christen, deren jeder von dienstfertigen Engeln und von dem ihnen zugesellten heiligen Dominicus mit einem blühenden Rosenkranz beschenkt wird. Hier haben wir zuverlässig eine Folge von Bildnissen und gewiss nicht unbedeutender Personen vor uns. Mit Unrecht aber nennt man darunter die Kaiserin, Maria von Burgund, der Dürer sicher eine andere Stelle, als die halbverdeckte zwischen dem Gefolge, die sie dort einnimmt, angewiesen hätte. Dagegen erkennt man deutlich den Meister selbst, mit Wilibald Pirkheimer neben ihm, dessen treuer Freundschaft er in fremden Landen diese Huldigung dargebracht. In seiner Hand hält er einen Zettel mit einer lateinischen Inschrift und dem bekannten Dürerschen Monogramm. Zu Füssen der Madonna, zwischen Papst und Kaiser, sitzt ein lautenspielender Engel.

Nach der Ungebundenheit und stürmisch wogenden Kraft der „Offenbarung“ überrascht dieses Gemälde durch die grosse Ruhe und wirksame Massenvertheilung; durch die dort herrschenden, sehr naturalisti-

schen Formen ist man nicht auf diese an Idealität streifende Schönheit der Madonna, des Kindes und der Engel vorbereitet; kurz wir sehen: Italien hat seinen Zauber auf ihn wirken lassen, ja der lautenspielende Engel im Vorgrund ist dem Bellini geradezu nachgebildet; und doch ist das Ganze so deutsch, so Dürerisch! so frisch und ursprünglich in der Zeichnung, wie vom Quell der Natur geschöpft, so lebendig und mannichfach in den Motiven, so unendlich liebevoll in der Ausführung, bis zu den Häusern und Hütten, Bergen und Waldungen in der Landschaft, den Blumen und Gräsern des Vorgrundes, und von einer meisterhaft leichten und freien Behandlung mit ziemlich dünnem Farbenauftrag. In den Farben selbst herrscht nicht ganz die dem Bilde nöthige Stimmung und Uebereinstimmung, indem das angewandte Ultramarin, als wenn es gewachsen wäre (was auch der Fall sein kann), grell vorleuchtet.“ *)

So fleissig auch Dürer in Venedig war, (er führte neben diesem Hauptwerk noch einige Oelbilder, viele Zeichnungen aus, suchte den mitgebrachten Vorrath seiner Stiche zu veräussern), so gab er sich doch dem neuen bunten glänzenden Leben, das ihn umfing, mit heiterm Muth und einem frischen, beinahe kindlichen Entzücken hin. Nicht nur die Kaufherrn der deutschen Gemeinde in Venedig, unter denen sich Glieder des Hauses Fugger befanden, sondern auch die Italiener wussten Dürers gewaltige Begabung und seine gewinnende edle Persönlichkeit zu schätzen und zu ehren. Der alte Gian Bellini nahm ihn mit grosser Freundlichkeit auf, die übrigen venetianischen Maler zeigten sich zwar vom Zunftneid besessen, citirten Dürer vor Gericht, liessen ihn zu ihrer Casse steuern und es kamen dem Deutschen selbst Warnungen vor Vergiftung zu, aber im Uebrigen begegnete ihm Zuvorkommenheit und Verehrung von vielen Seiten. Sein „Rosenkranzfest“, als es nach Pfingsten 1506 zur öffentlichen Aufstellung gelangte, wurde von den stolzen, kunstsinnigen Venetianern bewundert, selbst der Doge und der Patriarch der Republik kamen, um dasselbe zu sehen. — Dürers Leben in Venedig unterschied sich von seinem Dasein in Nürnberg beinahe wie Tag und Nacht. Angesehen, vielgefeiert, in glänzenden Kreisen willkommen, von reichen grössern Verhältnissen umgeben, die für eine Künstlernatur immer ihre Anziehungskraft behalten werden, gewann

*) *Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. II. Theil. S. 288.

Dürer Vertrauen zu sich und seinen Kräften, neue Lebenslust. Dies prägt sich bis in kleine Aeusserlichkeiten aus und wenn er seine stattliche Erscheinung mit einem „französischen Mantel" und einem „welschen Rock" zu heben trachtete oder wohl gar einen Ducaten aufwendet, um Tanzen zu lernen, so haben diese Züge allesammt etwas Wohlthuendes und Befreiendes. Ebenso der Humor, der in den Briefen an Pirkheimer sich ausspricht.*) — Leider waren die Berichte, die er von daheim empfing, nicht gerade erquicklich und schon im September 1506 machte sich der Gedanke an die Rückkehr nach Nürnberg geltend.

„Er theilt darüber seinem Freunde Pirkheimer folgenden Plan mit: In zehn Tagen denkt er in Venedig fertig zu sein; dann will er zu Pferde nach Bologna, wo Jemand ihn in der „heimlichen Perspektive" unterrichten will. Für diese setzt er acht bis zehn Tage an, nach deren Verlauf er wieder nach Venedig aufbrechen und sodann mit dem nächsten Boten nach Nürnberg zurückkehren will. „O, wie wird mich nach der Sonne frieren", ruft er aus; „hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer!" Wie wir aus einem Briefe erfahren, den Dürer später an den Rath von Nürnberg schrieb, hatte die Regierung von Venedig den seltenen Künstler zu halten versucht und ihm einen Jahrgehalt von 200 Ducaten angeboten. Und von seiner Vaterstadt hat Dürer, wie er in demselben Schreiben versichert, in seinem ganzen Leben nicht mehr als 100 fl. reinen Gewinn gehabt."**) War es nun blos die deutsche Heimathliebe, welche Dürer jetzt und später die glänzenden Erbietungen und Aussichten der Fremde ausschlagen liess, oder lebte unbewusst, aber tief in der Seele des Meisters das Gefühl der Zusammengehörigkeit des Künstlers mit seinem Volke? Er scheint nicht einen Augenblick geschwankt zu haben, trotz des bittern Missverhältnisses zwischen seiner augenblicklichen und der daheim zu erwartenden Lage!

Die im Brief an Pirkheimer beabsichtigte Bolognesische Reise fand wirklich statt. „Dürer gieng (October 1506) nach Bologna, woselbst ihm nach dem Zeugnisse seines Landsmanns, Chr. Scheurl, der eben dort studirte, grosse Ehre widerfuhr. Mehr bekannt, als beglaubigt, ist die Geschichte, dass Dürer dort in einer Versammlung der Maler, wo jeder eine Probe seiner Kunst ablegte„ mit freier Hand einen Kreis auf

*) *Campe*, Reliquien Albrecht Dürers.

**) *Von Eye*, Leben Dürers. S. 239.

den Tisch gezogen habe, der, nachgemessen, ein vollkommenes Rund ergab. Scheurl bringt noch andere derartige Erzählungen, die indess an grosser Unwahrscheinlichkeit leiden, obwohl er selbst zum Theil will Zeuge gewesen sein. Dass aber schon zu Lebzeiten des Künstlers solche Wundergeschichten entstehen konnten, beweist die Ueberlegenheit des Mannes. Von einem Aufenthalte Dürer's in Rom ist viel gefabelt. Doch ist ein solcher nicht anzunehmen. Aus dem Berichte des Camerarius wissen wir, dass Dürer einmal im Begriff stand, nach Mantua einen Abstecher zu machen, um Andreas Mantegna zu sehen. Doch, ehe er sein Ziel erreicht hatte, war Mantegna verschieden. Camerarius sagt, Dürer habe öfter versichert, dass Nichts im Leben ihn so betrübt habe, als dieser Zufall." *)

Dürer vermochte es nicht über sich, sogleich nach der Rückkehr von Bologna den Heimweg anzutreten. Er genoss noch einige Monate hindurch die Vortheile seines italienischen Aufenthaltes und muss im Beginn des Jahres 1507 noch in Venedig verweilt haben. Sicher aber war er bereits im Sommer desselben Jahres wieder in Nürnberg. Trotz des gelegentlichen, bitter schmerzlichen Ausrufs „wie wird mich nach der Sonne frieren" kam er jedoch voll Muth, Arbeitsfreudigkeit und Hoffnung zurück. Noch war die Lebenskraft des herrlichen Künstlers ungebrochen, seine geistige Energie unberührt. Die Fremde hatte ihm neue Frische und neue Lust zu schaffen gegeben, er hatte gesehen, dass seine Kunst selbst auf italienischem Boden galt, die Freunde hiessen ihn sicher freudig willkommen und Naturen von damals waren nicht darnach angethan, so bald an einem bösen Weibe zu Grunde zu gehen. Er durfte hoffen, dass ihm reichere und bessere Aufträge, als seither, zu Theil würden, sein Name begann sich in Deutschland zu verbreiten und so trat Meister Albrecht getrosten Muthes in die engen bürgerlichen Verhältnisse wieder ein.

Auch schien sich eine freudige Zeit für ihn eröffnen zu wollen, indem rasch nacheinander einige Bilder von ihm begehrt wurden. Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen, unter den deutschen Fürsten jener Zeit weitaus der kunstsinnigste, liess sich an den Werken seiner Hofmaler nicht genügen, sondern wünschte auch eine „Tafel" von der

*) *Von Eye*, Leben Dürers. S. 240.

Hand Dürers zu besitzen. Die „Hinrichtung der Zehntausend zu Nikomedien", der früher erwähnte Holzschnitt, schien ihm einer grössern Ausführung würdig, und so wurde Dürer durch einen dahin bezüglichen Auftrag Friedrichs überrascht. — Er selbst hatte, zunächst ohne Auftrag, begonnen, das erste Menschenpaar, Adam und Eva, auf zwei Tafeln in Lebensgrösse darzustellen. Dies Dürer'sche Bild, welches lange Zeit für verloren galt, soll sich gegenwärtig im königlichen Museum zu Madrid befinden. Während nun Dürer seine Tafeln des ersten Menschenpaares kaum vollendet haben konnte, an dem Bilde für „Herzog Friedrich", wie er den Kurfürsten stets nennt, noch arbeitete, traf ein reicher Frankfurter Kaufmann, Jacob Heller, in Nürnberg ein, und begehrte von Meister Albrecht ein Altarwerk mit Flügeln, auf dem hauptsächlich die Himmelfahrt der Maria dargestellt sein sollte.

Nun war jedoch Dürer viel zu sehr Künstler und viel zu wenig Geschäftsmann, um nicht auch bei diesen Bildern in Schaden zu kommen. Er hatte seine Forderungen — für das Hellersche Bild etwa sechshundert Gulden — nach dem allgemeinen Brauche bemessen und nicht in Anschlag gebracht, dass bei seinem ernsten Streben das Beste zu leisten, bei seiner treuen Hingabe an die künstlerische Arbeit er regelmässig mehr Zeit aufwenden musste, als irgend ein andrer Nürnberger Maler. In Wohlgemuths Weise zu arbeiten, widerstrebte seiner ganzen Natur, die neuen Aufträge kosteten ihm demnach eine Zeit und Mühe, mit welcher seine Forderung in keinem Einklang stand. Kurz nach seinem eignen Ausdruck „verzehrte er sich schier darob!" Aus den Briefen an Jacob Heller gehen die grundverschiedenen Anschauungen des Bestellers und Künstlers hervor und der arme Dürer musste schliesslich sehr zufrieden sein, für sein herrliches Bild etwas mehr zu erhalten, als ursprünglich bedungen war. Leider wurde das Bild, welches nach dem Zeugniss Joachim von Sandrarts*) und Andrer, die es noch gesehen haben, zu Dürers herrlichsten Arbeiten gehörte, im Jahre 1613 nach München gebracht und ging dort beim grossen Schlossbrande von 1674 zu Grunde. Die Tafeln mit Adam und Eva gelangten nach Spanien und in Deutschland verblieb nur das „Martyrthum der Zehntausend", welches sich in der Gallerie des Belvedere zu Wien befindet. —

*) *Sandrart*, Teutsche Akademie. (Nürnberg 1675). II. Theil. II. Buch. S. 224.

Wenn Dürer, trotz der fleissigen Arbeit an diesen Bildern, in den Jahren von 1507—1510 zahlreiche Kupferstiche ausgehen liess, so erhellt daraus zur Genüge, dass er schon in dieser Zeit viele Schüler und Gehülfen hatte. Ob er auch für sich selbst nach etwas ganz Anderem strebte, als was die Meister seiner „Zunft" gewöhnlich zu erreichen suchten und pflegten, so konnte er sich, schon der Nothwendigkeit halber, diesem Brauche nicht entziehen. Wie einfach und ursprünglich alle Verhältnisse waren, geht aus einer Bürgeraufnahme späterer Zeit hervor, worin einer seiner Gehülfen „Jörg", der Dürers Magd heirathete, geradezu als sein „Knecht" bezeichnet wird.*) Doch hatten die Dürerschen Schüler, welche eigentliches Talent und künstlerisches Naturell besassen, von seiner Meisterschaft unendliche Vortheile, wie denn auch einzelne derselben — Hans Wagner, Hans Schäuffelein, Albert Aldegrever, Georg Penz und Albrecht Altdorfer — zu selbstständigen Leistungen gelangt sind, die freilich an die des grossen Meisters nicht entfernt heranreichen. Aus der Annahme und der vielfachen Mitarbeit dieser Gehülfen und Schüler erklären sich viele minder bedeutende, gehaltlosere Stiche, die Dürers Zeichen tragen.

Wo er selbst Hand anlegte, blieb er auch ganz er selbst. Seit 1510 entstanden in seinem Geiste die Blätter zu vier grösseren zusammenhängenden Werken in Holzschnitt und Kupferstich, welche unter dem Namen der drei „Passionen" und der „Geschichte der heiligen Jungfrau" bekannt sind. Man unterscheidet eine „kleine" und „grosse Passion" in Holzschnitt und eine Passion in Kupferstich, die erstere besteht aus 38, die zweite aus 12, die dritte aus 15 oder 16 Blättern. Sie gehören zum Theil zu Dürers vorzüglichsten, kraft- und geistvollsten Entwürfen. Mag man immerhin einzelne Geschmacklosigkeiten empfinden, so vergessen sich eben diese Einzelheiten vor jener Kraft der Darstellung, bei der „jede Reflexion verschwindet", wie bei dem Gebet am Oelberg, das man schwerlich ohne Thränen ansehen kann. Ebenso suchte er das Herz durch Scenen des Glückes und Schilderungen des häuslichen Kleinlebens zu treffen."**) Beinahe noch schärfer und charakteristischer treten diese Eigenthümlichkeiten Dürers in den zwanzig Holzschnittblättern des „Lebens der heiligen Jungfrau" an uns heran, von denen von

*) *Baader*, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. S. 9.

**) *Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. II. Theil. S. 295.

Eye meint, dass sich der Geist der Dürer'schen und der deutschen Kunst überhaupt voll und klar in ihnen ausspreche. Das Titelblatt dieses Werkes zeigt „Maria die Himmelskönigin", auf der Mondsichel schwebend, mit ihrem göttlichen Kinde. Das zweite Blatt zeigt die „Zurückweisung Joachims aus dem Tempel, wegen seiner Kinderlosigkeit", das dritte „Joachim in der Wildniss." Auf dem vierten ist das „Zusammentreffen Joachims und der heiligen Anna" dargestellt. „Es ist unendlich rührend, das alte würdige Paar in dieser Umarmung zu belauschen; wir haben da die Veranschaulichung vom wahren Wesen eines Ehebundes. Beider Antlitz ist von einer geistigen Schönheit überzogen, die den Heiligenschein ersetzt." Die folgenden Blätter geben die „Geburt", die „Darstellung im Tempel", „die Verlobung der heiligen Jungfrau". Dann folgt „Mariä Verkündigung", „der Besuch der heiligen Elisabeth bei Maria", „die Geburt Christi", „die Anbetung der heiligen drei Könige", „die Beschneidung Christi", „die Darstellung Jesu im Tempel". Das vierzehnte Blatt „die Flucht nach Aegypten" ist eine Darstellung, die mit Recht als die Perle der ganzen Sammlung bezeichnet wird. In der Ausführung hat neben dem ordnenden Verstande so reich und frei schaffend das Gemüth mit zu Rathe gesessen, dass seine Gaben zu wirklichen Wohlthaten und Bereicherungen werden."*) Das fünfzehnte Blatt zeigt „die heilige Familie bei ihrer Arbeit in Aegypten", ebenfalls eines der schönsten und sinnigsten Bilder. „Christus als Knabe im Tempel lehrend" wird hoch übertroffen vom „Abschied des Heilands von seiner Mutter", nach unsrer Empfindung die ergreifendste der dargestellten Scenen. „Der Tod der Maria", „die Himmelfahrt der Maria" und „die Verehrung der Maria durch die Heiligen" beschliessen das Werk.

Dürer zeigt sich in diesen Blättern keineswegs mehr auf dem Standpunkte, den frühere Darsteller der Geschichte der Maria einnahmen. Seine Blätter dieses Stoffes gestatten eine Parallele mit den Darstellungen, welche Ghirlandajo und andre Florentiner im fünfzehnten Jahrhundert in ihren Fresken gegeben. Wie dort das florentinische, so tritt hier in den Dürer'schen Holzschnitten das Leben Nürnbergs mit einer Unbefangenheit vor unsre Augen, die freilich manche komischen, aber dabei

*) *Von Eye*, Leben Dürers. S. 289.

doch die gewinnendsten, rührendsten Züge aufweist. Es fehlt nicht an den Nürnberger Zimmern und Hallen, mit ihren eisenbeschlagnen Thüren, ihren kleinen Fenstern, lauschigen Erkersitzen, ihren vielen Treppen und Stufen. Der Hausrath, die Kleidung, bis auf die Schlüsseltaschen der Frauen und die langgeschnäbelten Schuhe, alles ist lebendig dem täglichen Treiben der Vaterstadt Dürers nachgebildet. Die Landschaft mit ihren Fichten und Eichen ist fränkisch. Die Menschen sind in ihrer Aeusserlichkeit den Umgebungen vollkommen entsprechend und so gewiss die Matronen und Mägde auf dem Blatte der „Geburt Christi" in jeder vornehmen Nürnbergischen Wochenstube zu finden waren, so sicher fehlten zu den jüdischen Schriftgelehrten mit Brillen, die Originale unter den Mönchen und Schulmeistern der alten Reichsstadt nicht. — Das hohe Verdienst Dürers beruht darin, seinen Hauptpersonen eine Weihe der Empfindung, eine reine menschliche Hohheit und Seeleninnigkeit verliehen zu haben, welche auf den schönern Blättern die Aeusserlichkeiten ganz übersehen lässt. Wo Dürer in diesen Blättern er selbst ist (in einigen folgte er leider überlieferten Typen), da haben wir ihn zu bewundern und uns seines treuen, deutschen, tiefen Gemüths, seiner ernsten schlichten und doch unendlich poetischen Auffassung der Lebensverhältnisse zu erfreuen.

Das Leben des Meisters, so weit es ihm Frau Agnes nicht verbittern konnte, gestaltete sich in dieser Zeit etwas freundlicher und eine Anzahl der Ehren, die ein deutscher Bürger und Künstler zu erreichen vermochte, wurden ihm zu Theil. Im Jahre 1509 erwählte man ihn zum „Genannten des grossen Rathes", ein Amt, das ihn zum Vertreter der Bürgerschaft bei dem patricischen Stadtrathe machte. Im Jahre 1512 nahm der letztre zum erstenmal Notiz von Dürers „Kunstfertigkeit" und beauftragte ihn für die „Heiligthumskammer", in welcher die Kleinodien des deutschen Reiches aufbewahrt wurden, die Bilder Kaiser Karls des Grossen und Kaiser Sigismunds zu malen. Diese Gemälde sind, obwohl keineswegs im besten Zustande, der Vaterstadt Dürers verblieben und befinden sich in der Kunstschule daselbst.

In das Jahr 1512 fällt auch ein Besuch Kaiser Maximilians I. in Nürnberg, bei dem derselbe wahrscheinlich zuerst auf Dürer aufmerksam wurde. Pirkheimer, mit dem sich der freundschaftliche Verkehr seit Dürers Rückkunft aus Italien fortgesetzt und sogar noch gesteigert hatte,

stand in hoher Gunst bei dem eigenthümlichen Herrscher, hatte in den nächsten Umgebungen desselben Freunde und vermochte somit leicht den Blick des Kaisers auf Dürer zu lenken. Maximilian war bei Lebzeiten und ist noch heute eine der populärsten Gestalten in der gesamm. ten deutschen Geschichte. Die Dichter haben Kaiser Max als den „letzten Ritter" gefeiert und mit besondrer Vorliebe auf ihn hingewiesen. Max war ein treuer Sohn seiner Zeit, mit dem alten Tournir- und Schlachtenmuthe vereinigte er manches Wissen und noch mehr Wissensdrang, und schien in seiner Persönlichkeit überhaupt das rechte Abbild einer Periode, in welcher körperliche Kraft, ritterliche Tapferkeit noch immer am höchsten geschätzt wurden, während doch schon die geistige Bildung als gleich- wenn nicht als mehrberechtigt heranzutreten begann. Dazu besass Max eine Leutseligkeit, eine Gabe, auch den Geringsten für sich zu interessiren, eine Frische des ganzen Naturells, die ihn zum Abgott des Volks erhoben. Die Theilnahme an seiner Person und deren Schicksalen sprach sich aus, wenn das Volk sich bekreuzend an der steilen Martinswand in Tyrol vorüberging, und erzählte, wie der geliebte Kaiser auf einer seiner kühnen verwegnen Gemsjagden dort hinauf verirrt, dem Hungertod oder dem Abgrundsturz verfallen, durch einen Engel des Herrn gerettet und herabgeführt worden sei. Sie sprach sich aus in den Berichten über die Brautfahrt des Kaisers zu der schönen Maria von Burgund, die mit einem wahren Mährchenzauber umgeben wurde, in den schmerzlichen Klagen über den frühen Tod dieser reizenden jungen Gemahlin und das spätre häusliche Ungemach des Kaisers. Sie erstreckte sich auf die Personen, die Max am liebsten waren, nnd die Scherze und körnigen Wahrheiten, welche der derbe Kunz von der Rosen, des Kaisers ritterlicher Hofnarr aussprach, wurden im Volke entzückt weiter getragen. Max liess sein Leben in einem Ritterbuch „der Teuerdank" romantisch beschreiben und arbeitete selbst daran mit, aber wie trocken und gespreizt waren die Abenteuer dieses Buchs erzählt, gegen die frischen Geschichten, die im Volke umliefen und begierig gehört wurden.

Mit diesem Herrscher, für den er die allgemeine Liebe theilte, trat Dürer seit 1512 in mehrfache Beziehungen. Er entwarf Pläne und Risse für denselben, führte in seinem Auftrag manche Zeichnung aus, schuf mit Pirkheimer, Stabius und andern Rathgebern vereint, die „Ehrenpforte Kaiser Maximilians", der sich später ein „Triumphwagen"

hinzugesellte. Beide künstlerische Arbeiten wurden nach Dürers Zeichnungen im Holzschnitt ausgeführt, der Kaiser interessirte sich persönlich und zwar mit der ganzen unsteten Lebhaftigkeit seines Naturells dafür. — Er erwies auch, so oft er mit Dürer persönlich zusammentraf, demselben jede mögliche Ehre und Gunst, aber that nach deutscher Weise nichts dafür, ihn in eine bessre Lage zu versetzen. Er gab ihm allerdings einen Freibrief, der den Künstler von allen Abgaben und Steuern lösen sollte. Der Nürnberger Rath aber wusste den bescheidnen und allzunachgiebigen Dürer dahin zu bringen, dass er freiwillig wieder auf diese kaiserliche Gnade Verzicht leistete. Somit zog der arme Dürer selbst von seiner Beliebtheit bei dem Kaiser keinen andern Vortheil, als vielleicht den des gesteigerten Ansehens unter seinen Mitbürgern. —

Dürers Leben in diesen Jahren war nicht reich an äussern Ereignissen. Er scheint sich im Ganzen still und eifrig strebend im Kreise seiner Arbeit und des fördernden Verkehrs mit seinen Freunden gehalten zu haben. Eine scherzhafte Episode in diesem Verkehr bildeten die von Pirkheimer und Lazarus Spengler launig bespöttelten Versuche des Malers in der Verskunst. Wenn auch die Reime Dürers keinen poetischen Werth beanspruchen können, so mögen wir sie doch als ein Zeichen seiner fortwährenden geistigen Regsamkeit ansehen, die ihn allein befähigte, sich über seinem einförmigen, zum Theil gedrückten Dasein zu erhalten.

Dürers Werke aus diesem Zeitraume sind natürlich wiederum zahlreich, vielseitig, von ungleichem, aber doch zum Theil vom höchsten künstlerischen Werth. An Oelgemälden hatte Dürer zunächst im Jahre 1511 eine „heilige Dreifaltigkeit“ ausgeführt. Sie war für die Capelle des neugestifteten Landauerschen Bruderhauses bestimmt, und befindet sich gegenwärtig in der Belvederegallerie zu Wien. „Der Schauplatz des Bildes ist der Himmel. Gott Vater hält den gekreuzigten Sohn im Schoose, über ihm schwebt die Taube. Engel halten seinen ausgebreiteten Mantel und bilden eine Glorie um ihn; eine zweite Glorie von Engeln mit den Marterwerkzeugen steht näher dem Sohne. Zur Rechten der Gottheit Maria und viele weibliche Heilige, zur Linken der Täufer nebst Moses und David, Patriarchen und Propheten und andern Heiligen beiderlei Geschlechts; weiter nach vorn, unterhalb Maria, der Papst und viele geistlichen Würdenträger, links der Kaiser mit Kriegern und weltlichen Würdenträgern, Volk auf beiden Seiten. — Gross und wirkungsvoll in

der Anordnung ist dieses Bild im Styl weniger frei und edel, als frühere Werke des Meisters.“*) — Durch die Beziehungen zu Kaiser Maximilian erhielt Dürer im Jahre 1517 einen Auftrag des Bischofs von Wien, Georg von Zlatko. Er sollte auf einer Tafel den „Tod der Maria“ darstellen. Wie aber die Phantasie der damaligen Zeit, ihr Interesse sich mehr mehr und mehr von den kirchlichen zu den weltlichen Erscheinungen wendete, war es auch bei Dürer, und der „Tod der Maria“ ward zu einer Darstellung des Todes der Maria von Burgund, der geliebten und vielbetrauerten Jugendgemahlin Kaiser Maximilians. Dies lange in Wien befindliche, aber neuerlich nach England verkaufte Bild, wird von Solchen die es sahen, den besten Dürerschen Werken beigezählt. „In der Mitte sieht man auf einem Bette liegend die sterbende Maria; zu ihrer Rechten einen Jüngling, St. Johannes, der ihr eine brennende Wachskerze reicht. Dieser trägt die Gesichtszüge des Sohnes der Maria, Philipp des Schönen, Königs von Spanien. Hinter diesen ist ein Anderer mit dem Weihrauchfasse beschäftigt; die übrigen Apostel umgeben, grösstentheils knieend und betend, das Sterbelager. Unter ihnen bemerkt man im Vordergrunde einen Bischof in weissem Chorgewande, mit offenem Gebetbuche in der Hand, in dessen Mitte man die Namenszeichen Dürer's und die Jahreszahl 1518 wahrnimmt. Neben diesem knieet ein Mann mit starkem Barte, der mit aufgehobenen Händen betet. Im Rücken desselben steht ein Alter, der seine Rechte auf die Achsel des Bischofs stützt. Im Hintergrunde zur linken Seite kommen vier Geistliche zur Thür herein, mit Weihkessel, Wedel und Kreuz. Ueber dem Bette erscheint der Heiland in einer Glorie, die Seele seiner Mutter bereits auf dem Arme und eine Krone über ihrem Haupte haltend. Zu den Füssen des genannten Bischofs im weissen Gewande hält ein Engel drei Wappen und darüber die päpstliche Tiare, während Kreuz und Bischofsstab auf dem Boden liegen. Durch die Wappen wird der Bischof als Georg von Zlatko bezeichnet, der durch die Inschrift einer weissen Tafel, die ebenfalls sich zu seinen Füssen befindet, noch deutlicher als Stifter des Bildes hervorgehoben wird. — Der Betende neben dem Bischofe ist Johann Stabius und der gebeugte Alte, der seine Hand auf die Schulter desselben legt, Kaiser Maximilian. In der Gestalt eines kahlköpfigen Greises unter den Män-

*) *Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. II. Theil. S. 293.

nern, welche das Bett umgeben, erkennt man auch den kaiserlichen Rath Johann Cuspinian.“ Diesen Bildern reiht sich das „Baumgärtnerische Altarwerk“ in der Pinakothek zu München an, dessen Mittelbild die „Geburt Christi“ darstellt. Es scheint noch in der Hauptsache von Dürer selbst gemalt zu sein, denn manches andre Bild dieser Zeit wurde nach dem Entwurfe des Meisters von irgend einem Gesellen oder Schüler ausgeführt. Die Noth des Lebens drängte zu gewaltsam auf den armen Dürer herein, als dass er immer und überall seine ächte Künstlernatur, seine treue volle Hingabe an das Dargestellte hätte bethätigen können. Er war gezwungen, manchen Vorwurf, der unter seiner Hand ein Meisterbild hätte abgeben können, dem Ungeschick oder der rohen handwerksmässigen Behandlung zugewanderter Gehülfen zu überlassen. Wie gut er sich des Abstands bewusst war, geht aus der Thatsache hervor, dass er diese Bilder insgemein nicht mit seinem Zeichen versehen hat.

Des Meisters volle Kraft und Grösse bethätigt sich wiederum in einzelnen seiner Stiche und Zeichnungen dieser Jahre. Unter den grossen Kupferstichen behaupten so tiefsinnige, energisch lebensvolle, durch und durch eigenthümliche Darstellungen wie „der heilige Hieronymus“, „die Melancholie“, „der Ritter, der Tod und der Teufel“ einen ersten Rang. Aber auch neben diesen Hauptblättern von ewigem noch unübertroffenem Gehalt, zeichnen sich viele seiner Kupferstiche („St. Paulus“ und „St. Thomas“) und Holzschnitte („Johannes der Täufer“, „die acht österreichischen Heiligen“) vor andern für den augenblicklichen Bedarf und Verkauf berechneten, aus. Die Vielseitigkeit und Vielgeschäftigkeit des Meisters wird nur demjenigen klar, der in zahlreichen Sammlungen überall den gezeichneten Blättern Dürers begegnet und sowohl die Menge desselben, als das grosse Gebiet der Beobachtung wie der Phantasie, worüber sie sich erstrecken, übersieht. Es ist eine ansehnliche Reihe der kleinern Dürerschen Arbeiten, von den Zeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians, bis zu den Studien nach der Natur, die der Meister seit 1512 machte, von den Heiligenbildern in Holzschnitt, bis zur Abbildung des ersten Nashorns, welches an König Emanuel von Portugal nach Lissabon gelangt war. —

Dürers Beziehungen nach aussen hatten sich während dieser Jahre nicht unerfreulich gestaltet, sein Name war ersichtlich im Wachsen begriffen. Im Jahre 1514 sandte er bekanntlich an Rafael Santi Zeichnun-

gen und wechselte mit demselben Grüsse. 1518 aber verliess er wieder einmal die Enge seines Nürnbergischen Aufenthalts und erschien auf dem grossen Reichstage, den Kaiser Max in eben diesem Jahre zu Augsburg hielt. — In dem bunten Gewühl desselben, in dem Gedräng von Fürsten, Prälaten, Edlen und Bürgern, war es doch eine Gestalt, die eben alle Augen in deutschen Landen auf sich zu ziehen begann. Im vergangnen Jahre hatte Martin Luther, von Wittenberg aus, seine Thesen wider den Ablass in die Welt gesendet und schon hallte es von hunderttausend Stimmen wieder, welche dem kühnen Augustinermönch Beifall riefen. Die Fesseln der päpstlichen Gewalt, die kirchlichen Uebergriffe waren seit Jahren dem deutschen Volke drückend geworden, die Humanisten hatten versucht, dieselben abzustreifen, beim ersten Auftreten Luthers drohten sie zu springen. Noch war der Augustiner gekommen, um mit Cardinal Cajetan gütlich zu verhandeln, — aber in gotterfüllter Entschiedenheit begehrte er bereits mit Gründen der Schrift, nicht mit kirchlichen Autoritäten des Bessern belehrt zu werden. In Dürer hatte von dem dunkeln Drange, der im deutschen Volke nach neuer Welt verlangte, mehr als in irgend einer andern Seele gelebt, er begrüsste also des Reformators vielverheissende gewaltige Erscheinung vom ersten Tage an mit Sympathie. Seit dieser Zeit ist bei Dürer das lebendigste Interesse am Fortgang der Bewegung, die innerste geistige Betheiligung, die sich bald auch zur künstlerisch thätigen gestalten sollte, wahrnehmbar.

Vor der Hand begnügte er sich noch, Luther kennen zu lernen, denselben gleich andern bedeutenden Persönlichkeiten des Reichstags in sein Skizzenbuch zu zeichnen. Hier in Augsburg entwarf er auch wieder „hoch in einem kleinen Stübchen der kaiserlichen Pfalz“ ein Portrait Maximilians I., wohl das letzte, was von diesem Herrscher aufgenommen wurde. Dies Portrait ward in Holz geschnitten und später nach dem Tode des populären Fürsten in tausenden von Abzügen verkauft.

Max erwies sich auch diesmal nach seiner Weise freigebig, — das heisst, er gab dem armen Künstler Anweisungen auf die Steuer, welche Nürnberg dem Kaiser zahlte. Dürer mag guter Hoffnungen voll nach der Vaterstadt heimgekehrt sein, aber er hätte nicht Dürer und kein deutscher Genius sein müssen, wenn er so leicht zu seiner sehr mässigen Belohnung gelangt wäre. Für seine vielgerühmte, in überschwenglichem Lob gepriesene „Kunst und Trefflichkeit“, für zahlreiche wirklich ge-

leistete Dienste, bewilligte man ihm — einen Jahrgehalt von 100 Gulden. Und doch war der Bescheidne geneigt, sich glücklich zu schätzen. Aber der patricische Rath seiner Vaterstadt, welcher Dürer nur Ehren und aber Ehren brachte, benahm sich in einer Weise, für die sich kaum beschönigende Worte finden lassen. Dürer bat in der würdigsten Art um Auszahlung der verwilligten Gelder, — der Rath verweigerte dieselbe. Vergebens berief sich der Künstler auf die eigenhändigen Quittungen des Kaisers. Max war alt, krank und schwach, wirklich erfolgte bald darauf sein Tod. Nun war vollends an Auszahlung des Jahrgeldes nicht zu denken. Man berief sich darauf, dass der neue Kaiser vielleicht den Rath für die ausgezahlten Gelder verantwortlich machen könne. Dürer erbot sich umsonst auf diesen unwahrscheinlichen Fall hin, dem hochedlen und wohlweisen Rathe das von seinem Vater ererbte Haus unter dem Burgberg zu verpfänden. Am letzten Ende musste er mit aller Gutmüthigkeit einsehen, dass die Wohlweisen nicht zahlen wollten. Und doch waren seine Verhältnisse des Geldes dringend bedürftig. Da entschloss er sich, den neuen Kaiser Karl V. in seinen Stammlanden, den Niederlanden, aufzusuchen. Entschloss sich um so leichter und lieber, als ihm dadurch die Hoffnung erwuchs, einmal wieder ein neues Stück Welt, ein andres Leben zu schauen und zu geniessen. In den reichen Niederlanden liess sich zudem auf bessern Absatz seiner Stiche und Holzschnitte, vielleicht auf bedeutende Aufträge hoffen. Und jedenfalls sollte alles in Bewegung gesetzt werden, um die Bestätigung des von Kaiser Max verliehenen Jahrgeldes zu erhalten.

So wohl freilich, wie seiner Zeit bei der italienischen Reise, sollte es diesmal dem Trefflichen nicht werden. Es waren eben dreizehn Jahre vergangen und wie denn eine edle Natur im täglichen Kampf mit einer gemeinen stets zu unterliegen pflegt, so hatte Frau Agnes in dieser Zeit die Zügel des Hausregiments ganz und gar an sich gerissen. Sie mochte jetzt geltend machen, dass sie als Rechenmeisterin nothwendig sei, oder doch, dass die Fortführung der Wirthschaft in Nürnberg zu viele Kosten verursache, kurz Dürer sah sich genöthigt, ein Fuhrwerk zu miethen, und seine Hausfrau, sowie deren Magd, mit auf die Reise „ins Niederland“ zu nehmen.

Wir besitzen von dieser Reise Dürers ausführlichere Nachrichten, als von seinen frühern Lebensumständen, weil uns ein Tagebuch, was er

auf derselben geführt, wohl erhalten worden ist.*) Am 12. Juli 1520 erfolgte der Aufbruch von Nürnberg. Noch waren die Strassen so unsicher, dass man einen bewaffneten Reisigen zum Geleit dingen musste. Ueber Erlangen, Forchheim, Bamberg, Frankfurt am Main kam er, überall freundliche Aufnahme, zum Theil freie Herberge und Zehrung findend, die er mit Geschenken aus seinen mitgenommenen Kupferstich- und Holzschnittvorräthen vergalt, nach Mainz. Rheinab bis Köln hatte er die Zollplagen zu bestehen, die jener Zeit in Deutschland und vor allem am Rhein landüblich waren. Ende Juli gelangte Dürer nach Köln, von da scheint er ziemlich schnell nach Antwerpen gereist zu sein.

Die Scheldestadt hatte sich damals zur glänzendsten und reichsten der reichen Niederlande erhoben. Ein reges, freudiges Volksleben, in strotzender Fülle der Kraft und Gesundheit, erfüllte ihren Hafen, ihre Gassen und Strassen, ihre Zunftstuben und reichen Bürgerhäuser. Alle Pracht, die Nürnberg aufzubieten vermochte, verschwand vor derjenigen der Königin des deutschen Westens, denn noch hiess Antwerpen Antorff und ward als deutsche Stadt betrachtet. Wir können uns Dürers Behagen vorstellen, als er in seiner Herberge bei Jobst Planckfeld sass und von da ausgieng, die ersten mächtigen Eindrücke des grossartigen vielfach ganz fremden Treibens in sich aufzunehmen. Bereits am ersten Abend bewirthete ihn der Factor des deutschen Hauses Fugger, Bernhard Stecher, in der folgenden Zeit drängte sich Gastmahl an Gastmahl.

Geradezu ergreifend im Gegensatz zu Dürer einförmiger halb gedrückter Nürnberger Existenz, war der Empfang, den ihm die Gilde der Maler von Antwerpen bereitete. Sie ehrten nicht nur den herrlichen Künstler, wenn sie, den Altmeister Quintin Messys an ihrer Spitze, ihm ein Fest gaben, sie ehrten sich selbst durch die Art, in der sie fremde Kunst willkommen hiessen. Bei dem grossen Bankett, das sie Dürer gaben, ward er tief gerührt von ihrer ungeheuchelten Verehrung. Er erzählt selbst mit köstlicher Schlichtheit „als ich zu Tisch geführt ward, da stand das Volk auf beiden Seiten, als führte man einen grossen Herrn. Es waren unter ihnen gar treffliche Personen, Männer, die sich alle mit tiefem Neigen auf das Allerdemüthigste gegen mich erzeigten und sie sagten, sie wollten so viel als möglich Alles thun, was sie wüssten, das

*) *Campe*, Reliquien Dürers.

mir lieb wäre. — Also da wir lange fröhlich beieinander und es spät in der Nacht war, begleiteten sie uns mit Windlichtern gar ehrenvoll heim und baten mich, ich solle ihren guten Willen haben und annehmen, und solle machen, was mir beliebe, dazu wollten sie mir überall behülflich sein.“

Dürer überliess sich den ungewöhnten, für ihn erhebenden und fördernden Erlebnissen mit aller Frische und Freude, welche noch immer in seiner ächten Künstlernatur lebendig waren. Er verlor seinen Zweck nicht aus den Augen. Noch im August 1520 besuchte er Brüssel, im October reiste er zur Krönung Kaiser Karls V. nach Aachen und folgte dem neuen Herrscher selbst bis Köln. Da wirkte denn endlich die Fürsprache, die der Künstler mit Geschenken aller Art und aller Orts, von der Herzogin Margaretha, bis zu den Dienern kaiserlicher Räthe, erkauft hatte. Karl V. wies den Nürnberger Rath ernstlich an, Dürer sein Jahrgehalt zu bezahlen. Jetzt durfte der Letztre sich beruhigt halten, denn dem jungen Kaiser wagte selbst der karge Rath sicher nicht zu trotzen. Und so konnte Dürer mit grösserm Behagen die Freuden und Ehren, welche sich ihm von allen Seiten darboten, annehmen. In Antwerpen, wo er den Winter grösstentheils verbrachte, viele kleine Arbeiten ausführte und von seinen mitgebrachten Stichen verkaufte, lernte er zahlreiche Menschen kennen, wir sehen ihn im buntesten Verkehr mit Edelleuten, Kaufleuten, Gelehrten, Künstlern, geschickten Handwerkern. Er unternahm Ausflüge nach Gent und Brügge, den alten Sitzen niederländischer Bürgerherrlichkeit, in denen die Kunstwerke der van Eycks und ihrer Schule zu finden waren. Selbst eine Reise nach Seeland, um einen gestrandeten Wallfisch zu erblicken, scheute er nicht. Aus seinem Tagebuch und andern Aufzeichnungen geht hervor, wie sehr ihn besonders die überseeischen Producte, die Kostbarkeiten und Merkwürdigkeiten der neuen Welt interessirten. Er ward sogar von einer Kauflust erfasst, die ihn hier und dort wohl über seine Mittel hinausführen mochte. Auch dabei ist Dürers gutmüthige, freigebige Natur ersichtlich, bei den meisten kostbaren Dingen, die er erwarb, dachte er an Geschenke für die zurückgebliebnen Nürnbergischen Freunde. — Im Ganzen dürfen wir wohl seinen Aufenthalt zu Antwerpen als die letzte eigentlich fröhliche und anmuthige Zeit seines Lebens ansehen. Nach einigem Verweilen war er wenigstens für Stunden von der Gegenwart der Frau Agnes befreit; er

hatte die Verfügung getroffen, dass seine Gattin und er getrennten Tisch führten und so mochte er sich ungestörter im Kreise der neugewonnenen Freunde ergehen. Fortdauernd wurden ihm Ehren von allen Seiten erwiesen. Er fand bei einem zweiten Besuch, den er der Statthalterin zu Mecheln abstattete, wiederum die zuvorkommendste Aufnahme, — freilich auch hier wiederum kein Geld, — er ward noch zuletzt mit einer Einladung des nach Brüssel gekommenen Königs Christian II. von Dänemark erfreut. — Wichtiger waren die Anerbietungen, welche der Rath der Stadt Antwerpen dem herrlichen Künstler machen liess. Er forderte ihn auf, sich dauernd daselbst niederzulassen und wollte ihm einen Jahrgehalt von dreihundert Philippsgulden gewähren. Dürer kämpfte mit sich, aber die Liebe zur Heimath, zu Nürnberg, liess ihn das günstige Anerbieten abermals ausschlagen. Er kehrte im Hochsommer des Jahres 1521 nach Deutschland zurück.

Auch während seines Aufenthalts in den Niederlanden hatte Dürer mit Spannung den unaufhaltsamen Gang der deutschen Reformation verfolgt. Unter seinen Ankäufen finden sich Schriften Luthers verzeichnet. Als sich in Folge der durch Kurfürst Friedrich den Weisen bewirkten Sicherung Luthers auf der Wartburg, das Gerücht von dessen Aufhebung und vermuthlicher Tödtung verbreitete, war Dürer aufs Tiefste erschüttert. Zweifelsohne erhielt er bald nach seiner Heimkehr Kenntniss von der wahren Sachlage. In Folge des Wormser Reichstages waren auch in Nürnberg einige schwache Versuche gemacht worden, die Lebensäusserungen des neuen Geistes zu hemmen, aber freilich blieben sie lau und äusserlich. Willibald Pirkheimer und Spengler, der Stadtschreiber, wurden bereits als offenkundige Abtrünnige vom päpstlichen Bann getroffen, der wenig Kraft mehr bewies. Vom Jahre 1524 reformirte man schneller und schneller, 1526 war Philipp Melanchthon in Nürnberg, ein Gymnasium, als dessen erster Rector Camerarius eintrat, ward begründet. Albrecht Dürer stand sowohl mit dem Reformator in vorübergehendem, als mit dem Schulmann in dauerndem Verkehr, und beide wurden bei der Nachwelt mit Recht die Lobredner des herrlichen Künstlers.

Eine gewaltige, von Stürmen und Gährungen wie von grossen Hoffnungen erfüllte Zeit, war aufgegangen. Was brachten diese sieben Jahre von 1521—1528 nicht Alles! Schon in nächster Nähe drängten sich die Ereignisse. Dürer sah 1523 den Reichstag zu Nürnberg, 1525 umtobte

der grosse Bauernkrieg, der ganz Franken verheerte, auch die sichre Stadt. Und von aussen kamen mit jedem Kaufmannszuge, jedem einziehenden Gelehrten, ja mit jedem Wanderburschen Neuigkeiten und Berichte über tausend Dinge, welche derzeit in deutschen Landen im Gefolge der Reformation vor sich giengen. Die brausende Strömung des Volkslebens rief neue Erscheinungen hervor, in der protestantischen Bewegung tauchten mit jedem Tage Namen und Gestalten auf. Wer wie Dürer theilnehmend alle dem folgen wollte, und dabei selbst noch zu schaffen und zu wirken gedachte, musste den Arbeitsernst der Männer jener Zeit, die bewundrungswürdige geistige Ausdauer besitzen, die nicht nur im starken Körper Luthers, sondern auch im geschwächten unsres Künstlers Raum hatte.

Eines Mannes, mit dem Dürer zunächst durch das gemeinsame Interesse an Luther und der neuen Bewegung zusammengeführt ward und welcher im letzten Jahrzehnt seines Lebens unter seine Freunde zählte, haben wir noch besonders zu gedenken, des trefflichen Dichters Hans Sachs. Geborner Nürnberger, trotz vorzüglicher geistiger Fähigkeiten dem Schuhmacherhandwerk gewidmet, hatte sich Sachs nach Erlernung desselben gleich andern Gesellen auf die Wanderfahrt begeben, auf der er freilich gleich Dürer, die Welt mit andern Augen geschaut haben mag, als Leute seines Schlags gewöhnlich zu thun pflegten. In die Vaterstadt heimgekehrt, verheirathete er sich und liess sich als Meister seines Handwerks nieder. So schlicht war seine Gesinnung, so streng sein bürgerlicher Fleiss, dass Keiner von den Vielen, die Meister Hans Sachs die Wohlfahrt ihrer Füsse anvertrauten, jemals Ursache zur Klage gefunden haben wird. Doch rührte sich die poetische Gabe, der Humor und die schlichte klare Verständigkeit des guten Meisters gar gewaltig, und er kam bald dahinter, dass er beim Meistersingen der Zunft, in der Gelblöwenhautweis, unmöglich alles auszusprechen vermochte, was es ihn doch auszusprechen drängte. So begann er frisch und schlicht für das nächste Bedürfniss zu dichten, schrieb Fastnachtspiele und Schwänke, Historien und Legenden und hatte eben nichts dawider, wenn diese Arbeiten gedruckt und begierig gelesen wurden. Rasch verbreitete sich der Ruf des poetischen Schuhmachers zu Nürnberg überall hin, der schlichte Meister sah sich durch sein langes Leben vielfach geehrt und zu immer neuen Versuchen aufgefordert. Er allein hob das deutsche Volksschauspiel bis

zu einer gewissen Höhe und war vor allem der beredte Vertheidiger bürgerlichen Lebens, bürgerlicher Ehrbarkeit, Zucht und Sitte, die seiner Vaterstadt zu solchem Glanze verholfen, dann aber auch entschiedner und begeisterter Verehrer der „wittenbergisch Nachtigall". Dürer widmete sicher den frühesten Werken des Volkspoeten seine ganze Theilnahme.

Fragen wir nun, in welcher Weise der Meister sich als Künstler während dieser Kämpfe und andauernden geistigen Bewegungen bewährt habe, so wird uns darauf eine Antwort, die ihn nur immer höher stellt. Malergesellen, Handwerker, welche nichts als die hergebrachten Heiligenbilder zu malen verstanden, mochten beim Fortschritt der Reformation den Pinsel zur Seite werfen oder gar die neue Erkenntniss damit zu bethätigen meinen, dass sie am Treiben der Bilderstürmer Antheil nahmen. Dürer stand zu hoch für solch Verzagen, er hatte nicht umsonst durch sein Leben und Wirken der Kunst in Deutschland zur Stellung, die ihr gebührte, verholfen. Wo geistige Mächte walteten, da musste auch die Kunst eine Stätte haben. Für den Augenblick freilich schien durch die protestantische Ueberzeugung der Stoffkreis beschränkt. Aber Dürer hätte nicht er selbst sein dürfen, wenn sich ihm nicht auch jetzt der Weg zu künstlerischer Bethätigung gezeigt hätte. Unter den Kupferstichen der nächstfolgenden Jahre begegnen wir zunächst den Portraits einiger der bedeutendsten geistigen Persönlichkeiten jener Tage. Rasch nacheinander traten die vorzüglichen Bilder Willibald Pirkheimers, des geistreichen Kurfürsten-Erzbischofs Albrecht von Mainz (den man eine Zeitlang der protestantischen Sache geneigt glaubte), des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen, endlich des Philipp Melanchthon und Erasmus von Rotterdam hervor.

Diesen Portraitkupferstichen giengen wiederum Darstellungen von Dürers Hand, die durch den Holzschnitt verbreitet wurden, zur Seite. Dahin gehören „Christus im Gespräch mit seinen Jüngern nach dem heiligen Abendmahle" und der berühmte „Christuskopf", „bei dessen Herstellung Dürer die ganze Kraft seiner Seele zusammengenommen und deren Tiefen erschöpft zu haben scheint. Nie ist tiefstes Leiden des Opfers und höchstes Bewusstseins des Ueberwinders in so erschütternder Weise vereinigt vorgestellt: wir haben zugleich Christus den Gekreuzigten und den Richter der Welt, voll Majestät im Schmerze, mild und streng zugleich."*)

*) *Von Eye*, Leben Dürers. S. 448.

Auch Dürers Pinsel ruhete nicht. — Von den Bildern einzelner befreundeter Nürnberger, welche er um diese Zeit malte, erfreut sich die Vaterstadt des Künstlers, die ehedem alle besessen, nur noch des einen, des Bildnisses von „Hieronymus Holzschuher", welches im Jahre 1526 gemalt wurde und bis auf diesen Tag in der Familie des Dargestellten fortgeerbt hat. „Eine ernste, tüchtige und sehr klare Eigenthümlichkeit tritt dem Beschauer in diesem Kopf mit der seltensten Energie und Lebendigkeit entgegen. Obgleich das Haar, wie der Kinn- und Schnauzbart, schon weiss sind, haben sie doch noch einen frischen Wuchs, welcher gar wohl mit den leuchtenden grauen Augen und dem röthlichen Fleischton übereinstimmt. In Auffassung, Zeichnung und Ausdruck sehen wir hier Dürer auf seiner ganzen Höhe. In den Lichtern des Fleisches ist er hier nicht so sehr ins Weissliche gegangen, sondern mehr im Localton geblieben, ohne darum dem Modell irgend etwas zu vergeben. Der schwarze Rock und Pelz, mit dem Pelzwerk selbst, von warmbraunem Ton, sind trefflich behandelt. Der dunkelviolette Grund hat etwas Schweres, welches von einer Uebermalung herrühren soll."*)

In demselben Jahre 1526 war es, wo Dürer sein grösstes und herrlichstes Kunstwerk, die berühmten Bilder der „vier Apostel" zur Vollendung brachte. Er hatte dies Werk geschaffen, ohne alle äussern Rücksichten, ohne jeden Gedanken an Erwerb, rein von der Begeistrung für die Sache, nebenher noch vom Wunsche, seinem Namen ein ehrend Gedächtniss zu stiften, erfüllt. Er trug die Bilder der vier Apostel dem Rathe seiner Vaterstadt zum Geschenke an, derselbe „verehrte" ihm unter Annahme der kostbaren Gabe, hundert Gulden und fügte für Dürers Weib und seinen „Knecht" noch kleine Summen bei. Diese Bilder, die für Dürers künstlerische Laufbahn den würdigsten, erhebendsten Abschluss bildeten, befinden sich gegenwärtig in der Pinakothek zu München. Förster charakterisirt dieselben in wenigen treffenden Worten, indem er sagt: „Die vier Apostel Dürers, die er im Jahr 1526 dem weisen Rath seiner Vaterstadt zum ewigen Gedächtniss verehrt, und die dieser nach hundert Jahren unverantwortlicher Weise sich hat abdingen lassen, und die in der Pinakothek zu München stehen, sind ein künstlerisches und religiöses Glaubensbekenntniss seiner letzten Jahre. Gegen den

*) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Deutschland. I. Theil. S. 276.

Vorwurf des Katholicismus, und gegen den Irrwahn der Bilderstürmer, dass die Reformation die Kunst von sich ausschliesse, wollte er zeigen, welche Stelle ihr in der neuen Kirche anzuweisen sei, wie sie zwar nicht Gegenstände göttlicher Verehrung und Anbetung hervorzubringen, wohl aber das Gedächtniss der Gründer und Förderer des Christenthums durch unmittelbare sinnliche Anschauung zu beleben und an ihr Leben und ihre Lehren eindringlich zu mahnen habe. Darum schrieb er auch auf den Sockel seiner Tafeln unter jeden der Apostel bezeichnende Stellen aus ihren Briefen, die zugleich gegen fleischliche Irrlehren und gegen geistlichen Hochmuth gerichtet sind. Als die beiden Hauptgestalten erscheinen Johannes und Paulus, und zwar im wohlthuendsten Gegensatz. Johannes ruhig sinnend versenkt in seiner Hand, Paulus scharf herausblickend, die Hand am Schwert und so mit Blick und Griff zur That gerüstet; hinter ihm steht gleichsam ein Helfer, Marcus mit unruhig brennenden Mienen; hinter Johannes aber, bedächtig zu ihm sich neigend, der greise Petrus. Wir können weder über die Wahl, noch über die Charakteristik mit Dürer rechten, noch weniger über die, diesen Gestalten schon in den ältesten Aufzeichnungen gegebene Deutung auf die vier Temperamente, von denen wenigstens zwei (das phlegmatische an Petrus, das sanguinische an Marcus) durchaus falsch vertheilt sind; wohl aber können wir sagen, dass der Eindruck dieser Bilder überwältigend ist, dass die Tiefe der Auffassung und der Ernst der Darstellung, die Nähe des Heiligen empfinden lassen, wie die Hallen eines gothischen Domes, und dass in Betreff des Styles Dürer in diesen Bildern eine Grösse und Einfachheit erreicht hat, wie in keinem frühern Werke.“*)

Zu den Arbeiten Dürers in den letzten Jahren haben wir ferner und endlich die Ausarbeitung verschiedner längst entworfner Schriften für den Druck, zu rechnen. Er hatte sich jederzeit mit Studien und Untersuchungen beschäftigt, als Resultate solcher geistigen Regsamkeit und seines Scharfsinns sind die Schriften „Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit“ (Nürnberg 1525), — die Dürer dem Freunde Wilibald Pirkheimer zur Wiedervergeltung für die Zuschrift von dessen „Theophrasti Characteres ethici“ widmete, — ferner „Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken“ (Nürnberg 1527) und „Vier

*) *Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. II. Theil. S. 298.

Bücher von menschlicher Proportion" (Nürnberg 1528) anzusehen. Doch hatte Dürer, auch wenn die Angabe des Camerarius von über hundert Schriften seines Freundes zu hoch gegriffen war, eine noch weit grössere Anzahl von Handschriften abgeschlossen, und Studien gemacht, die ihn Werke über zahlreiche Gebiete menschlicher Kenntniss beabsichtigen liessen.

Seit der Heimkehr aus den Niederlanden war nicht nur Dürers Ruf durch ganz Deutschland, sein Ansehen, seine Geltung, die ihn völlig gleichberechtigt auch neben den berühmtesten Männern der Zeit erscheinen liess, im fortwährenden Steigen. Selbst das, was im Leben eines deutschen Künstlers am schwierigsten zu überwinden schien, die Armuth, lag hinter ihm. Seine unablässigen Mühen, die Ausdauer seiner Arbeit, hatten ihn einiges Vermögen erwerben lassen. Bereits im Jahre 1524 legte Dürer ein Capital von 1000 Gulden zu einem ewigen Gelde oder jährlichen Zins von 50 fl. bei der Losungsstube an.*) Pirkheimer erwähnt in seinen Briefen einer weit reicheren Verlassenschaft. Das kaiserliche Jahrgeld war seit dem von Dürer persönlich erwirkten Befehle Karl V. in jedem Jahre pünktlich, gegen eigenhändige Quittung des Künstlers, ausgezahlt worden. Die Lage desselben hätte also eine wesentlich bessre geheissen werden können, — wenn nicht Frau Agnes gewesen wäre.

Je weiter wir in der Lebensgeschichte des herrlichen deutschen Meisters vorschreiten, um so mehr und entschiedner haben wir Ursache, sein trostloses häusliches Missgeschick zu beklagen. An der Seite eines so herzlosen, rohen Weibes, schlug dem Aermsten selbst sein Glück zum Missgeschick um. Da die neuern Arbeiten Dürers besser belohnt wurden als früher, so wuchs ihre Habsucht immer stärker an, und drastischer kann das ganze Elend des grossen Mannes gar nicht geschildert werden, als durch Pirkheimers kurzen, schneidigen Bericht. „Mich dauert nichts mehr" schrieb Pirkheimer nach dem erfolgten Hintritt Dürers „als dass er eines so hartseligen Todes verstorben ist, welchen ich nach dem Verhängniss Gottes Niemandem denn seiner Hausfrau zusagen kann, die ihm sein Herz angenagt und dermaassen gepeinigt hat, dass er sich desto schneller von hinnen gemacht hat. Denn er war ausgedorrt wie eine Schaube, durfte nirgends einen guten Muth mehr suchen oder zu den Leuten gehen. Also hatte das böse Weib seiner Sorge, was ihr doch

*) *Baader*, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. S. 9.

wahrlich nicht Noth gethan hat. Zudem hat sie ihm Tag und Nacht angelegen, zu der Arbeit hart gedrungen, allein darum, dass er Geld verdiente und ihr das liesse, so er stürbe. Wer diesem Manne wohlgewollt und um ihn gewesen, dem ist sie feind worden, was wahrlich den Albrecht mit dem Höchsten bekümmert und ihn unter die Erde gebracht hat."

In diesen wenigen Worten ist das traurige Ende des Meisters bereits angedeutet. Dürers Gesundheit war seit der Reise nach den Niederlanden erschüttert. Er hatte sich dort ein öfter wiederkehrendes Fieber geholt. Die geistigen Erregungen, die angestrengten Arbeiten auch der letzten Jahre, hätten treue häusliche Pflege, liebevolles weibliches Walten um ihn, doppelt nothwendig gemacht. Statt dessen überstiegen die übeln Leidenschaften seiner Hausfrau jedes frühere Maass. Und wenn sonst Dürer, trotz der Einreden und Vorwürfe des keifenden Weibes, die Stätten gesucht hatte, an denen er Anregungen, Genüsse, Ermuthigungen zur Arbeit — nicht zur täglichen, sondern zur künstlerischen empfieng, — so war ihm dies jetzt, seit seine Krankheit zunahm, unmöglich geworden.

Der Fluch, welcher das Leben jedes geistig hochstehenden und strebenden Menschen durch eine ungebildete rohe Lebensgefährtin trifft, erfüllte sich an Dürer in der entsetzlichsten Weise, im vollsten Maasse. Der edle Künstler wurde von der Auszehrung erfasst, und die gänzliche Muthlosigkeit, welche ihn Angesichts solcher häuslicher Zustände ergreifen musste, beschleunigte sicher seine Auflösung. Am 6. April des Jahres 1528 schied Dürer aus dem Leben, das ihm zuletzt zu einer Last geworden war. Er ward auf dem St. Johanniskirchhof zu Nürnberg beigesetzt, sein Grab ist eine der Wallfahrtsstätten geworden, an denen die Verehrung der Nachwelt zu sühnen sucht, was die Mitwelt durch Gleichgültigkeit und Geschehenlassen verschuldete. —

Dürers Leben, über jedes Lob erhaben, giebt dem deutschen Volke ein Anrecht zu den Ewigen, welche die höchsten Gipfel der Menschheit auf dem steilen Pfade der Kunst erreicht haben, mit dem Gefühl emporzublicken, dass auch deutsche Art und Kunst unter diesen Ewigen vertreten ist. — Dürer zählt zu den Meistern, auf deren Genius, wie auf deren rein menschliche Erscheinung jede Nation stolz sein darf und in diesem Sinne möge er jederzeit der Erinnerung des deutschen Volks vorschweben, welches die volle Schuld für das Grosse und Unendliche, das ihm Dürer geboten, zum guten Theil noch abzutragen hat.

Lucas Cranach.

1472—1553.

Vielleicht ist keiner unter allen deutschen Malernamen lange Zeit hindurch bis in die Schichten des Volkes, wohin selten der Ruf eines Künstlers zu dringen pflegt, so bekannt gewesen, als derjenige Lucas Cranachs. Zum Theil verdankte dies der Künstler freilich den äussern Umständen, die ihn im Leben mit dem grössten Manne des sechszehnten Jahrhunderts befreundet werden liessen. Unter dem Wittenberger Freundeskreis Martin Luthers, der sich der Vorstellung und Erinnerung des Volkes eingeprägt hatte, fehlte auch Lucas Cranach der Maler, nicht. Aber zum guten Theile entsprang der Ruf doch auch seiner Künstlerschaft, seinen wirklichen Vorzügen und jener Schnelligkeit der Pinselführung, welche ihn tausende von Bildern schaffen liess, so dass jetzt fast keine Kunstsammlung existirt, welche nicht einen oder mehrere „Cranachs" aufzuweisen hätte. —

Lucas Cranach war keine so grosse Erscheinung wie Dürer oder Holbein, er stand den Kunsthandwerkern jener Zeit näher, als sein bedeutendes und kräftiges Talent vermuthen lassen sollte. Doch ist es auch weit gefehlt, wie dies mehrfach geschehen ist, ihm jedes höhere künstlerische Verdienst abzusprechen, und ihm nur das Lob der Geschicklichkeit zu spenden. Wenn Lucas Cranach weder den hohen Geist, die mächtige Natur Dürers, noch die eminente Kunst Holbeins besass, so bietet er dafür „das Schauspiel der vollkommensten Unbefangenheit und Ursprünglichkeit in der Behandlung künstlerischer Aufgaben, in einer Weise, wie es auf benachbartem Gebiete die Volkspoesie thut."*)

Lucas Cranachs frühere Lebensverhältnisse sind, trotz der verhältnissmässig zahlreichen zeitgenössischen Erwähnungen dieses Künstlers, nicht allzu bekannt. Er war 1472 zu Kronach in Oberfranken geboren, stammte vermuthlich aus einer Malerfamilie (sein eigentlicher Name war Sunder) und erlernte die Kunst bei seinem Vater. Andere wollen ihn zum Schüler des fränkischen Malers Matthias Grunewald machen, über dessen

*) *Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. II. Theil. S. 329.

Lebensumstände eine Art Memlingschen Dunkels herrscht, der indessen jedenfalls eher ein Zeitgenosse, als der Lehrer des Cranach war. Der liebevolle Biograph, welchen der Künstler in unsern Tagen gefunden, spricht die Vermuthung aus, dass Cranach vor seiner Berufung an den sächsischen Hof, in jungen Jahren zu Gotha gelebt habe.*) Mindestens war seine Gattin Barbara die Tochter eines Gothaer Bürgers — oder Bürgermeisters — Jobst Brengbier, und mit ihr bereits verheirathet, siedelte Cranach um das Jahr 1504 nach Wittenberg, der churfürstlich sächsischen Hauptstadt über. Kurfürst Friedrich III. der Weise, war einer der wenigen deutschen Fürsten, welcher in einem gewissen Sinne die Kunst zu fördern wusste, Geschmack an künstlerischen Arbeiten fand und aus diesem Grunde beständig mehrere Hofmaler in seinem Solde hielt. Als solcher ward auch Lucas Cranach, in Hofrechnungen und Briefen schlechthin als „Meister Lucas" oder „Lucas Maler" bezeichnet, angestellt, und erhielt einen Jahrgehalt, der ihm im Allgemeinen wohl nur die Verpflichtung auflegte, die Dienste für den Kurfürten andern Arbeiten voranstehen zu lassen. Denn aus allen erhaltnen Documenten geht hervor, dass Lucas Cranach sogleich nach seiner Niederlassung in Wittenberg jene rege Vielgeschäftigkeit entwickelte, in der wir ihn durch Jahrzehnte seines Lebens beobachten können. Er errichtete nicht allein gleich andern Meistern seiner „Kunst" eine Malerwerkstätte, in welcher alle und jede Arbeiten, die nur irgend mit der Kunst in Verbindung standen, ausgeführt wurden, sondern dehnte die Erwerbsthätigkeit noch ein gutes Stück weiter aus. Die „Malerei" wurde im ursprünglichen Sinne gefasst und bis auf das Tünchen von Zimmern und Anstreichen von Dächern und Täfelwerk erstreckt. Meister Cranach erschien ferner als Vergolder und betrieb schliesslich auch seiner Kunst ferner liegende Geschäfte, wie einen Buch- und Papierhandel, eine Apotheke. Aus dem allen leuchtet zur Genüge hervor, dass der talentvolle Künstler von früh auf, einen starken praktischen Zug aufwies, der ihn denn auch bald zu einem wohlhabenden und hochangesehenen Bürger der Stadt Wittenberg machte. Es bleibt also bei Beurtheilung der Cranachschen Kunst immer wohl zu berücksichtigen, dass dieselbe zum Theil den Stempel einer gewissen Fabrikmässigkeit trug und dass unter Cranachs Namen zahlreiche Ar-

*) *Chr. Schuchardt*, Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke. (Leipzig 1851.) I. Theil. S. 48.

beiten vorhanden sind, welche Dutzendweise von seinen Gesellen gefertigt wurden.

Von Cranachs frühesten Arbeiten ist ebensowenig mit Sicherheit bekannt, als von seinen Lebensumständen vor dem Eintritt in sächsische Dienste. Dass er aber durch seine Werke schon früher einen beträchtlichen Ruf erlangt haben muss, erhellt allein aus der Berufung an den Hof Friedrichs des Weisen. Hier wirkte er zunächst hauptsächlich als Portraitmaler und als Jagdmaler, woran den fürstlichen Höfen jener Zeit sicher das meiste gelegen war. Nicht nur seine staunenswerthe Pinselfertigkeit, die ihn Bilder in wenigen Tagen, ja Stunden, zu Stande bringen liess, sondern vor allem die sprechende Naturtreue seiner Arbeiten, erregten die Bewundrung der Zeitgenossen, von der uns ein Zeugniss in dem Briefe des Nürnbergers, Dr. Scheurl an Cranach „den geistreichen, schnellen und vollendeten sächsischen Hofmaler" erhalten ist. Dieser Brief stammt aus dem Jahre 1509 und enthält eine unbeabsichtigte Belehrung über die Weise Cranachs und die Gründe der ihm gezollten Bewundrung. Scheurl schreibt: „wenn man den einzigen Albrecht Dürer, meinen Landsmann ausnimmt, mit dem sich Niemand messen kann, so räumt, nach meinem Urtheil nur Dir unser Jahrhundert den ersten Platz ein in dem, was die Malerei betrifft. Die übrigen Deutschen treten zurück, die Italiener, sonst so ruhmsüchtig, bieten die Hand, die Franzosen begrüssen Dich als ihren Meister. Beweis dafür sind Deine Gemälde in der Kirche zu Wittenberg, welche ausserordentlich bewundert werden, an welchen immer mehr erkannt wird, dass es nichts Lieblicheres, nichts Reizenderes gemalt giebt. Maler strömen wetteifernd herbei, um sie nachzubilden und dieselben zu erreichen; viele bestätigen nur, was Zeuxis unter sein Gemälde des Athleten schrieb: „Niemand kömmt gleich." Mein Lehrer erhebt seinen Landsmann Francia von Bologna, er hat aber Deine Werke nicht gesehen, nicht das herzogliche Gemach zu Coburg, wo Du Hirschgeweihe gemalt hast, nach welchen oft Vögel fliegen, die zu Boden fallen, indem sie meinen, sich auf Zweige niederzulassen. Du hast einstmals in Oestreich Trauben auf einen Tisch gemalt, mit solchem Erfolg, dass in Deiner Abwesenheit eine Elster beständig herbeiflog und unwillig über die Täuschung mit Schnabel und Klauen das neue Werk zerhackte. Zu Coburg hast Du einen Hirsch gemalt, den fremde Hunde beim Erblicken jedesmal anbellen. Was soll ich aber von dem wilden Schweine sagen,

welches unser hochherziger Fürst dem Kaiser zum Geschenke schickte, das Du, gleich jenem von ungewöhnlicher Grösse, das auf Wittenbergs Fluren erlegt worden war, so kunstreich (wie Du zu thun pflegst) dargestellt hast, dass ein Jagdhund bei dessem Anblick alle Haare sträubte, anfangs ein ungeheures Gebell erhob, bald aber sein Heil in der Flucht suchte. — Es könnte aber Jemand sagen: Vögel und Hunde zu täuschen, erreichte auch Zeuxis und der deutsche Apelles, so pflege ich nämlich meinen Landsmann Dürer zu nennen. Deshalb will ich andres erwähnen, was nicht weniger Bewundrung verdient, als jene gemalte Leinwand des Parrhasius, womit er den Zeuxis getäuscht haben soll. — Als unsre Fürsten Dich vorigen Sommer in die Niederlande schickten, um mit Deinem Talente zu prunken, bist Du wie Antron angelangt. Gleich beim Eintritt ins Gasthaus hast Du mit einer vom Kohlenbecken genommenen und gelöschten Kohle das Bildniss Seiner Majestät des Kaisers Maximilian auf die Wand so gezeichnet, dass es von Allen erkannt und bewundert wurde. — Unsern vortrefflichen Fürsten Johannes hast du aber so treu gemalt, dass nicht einmal, sondern wiederholt die Einwohner von Lochau, wenn sie in die Burg eintraten und durch das Fenster den obern Theil des Bildes erblickten, mit entblösstem Haupte (wie es Sitte ist) betroffen die Kniee beugten. Gleiche Ehrenbezeigung erwies Rupert Hundt dem Gemälde, als Du es im fürstlichen Schlosshof vor Dir hertrugst. Zu Torgau hast Du Hasen, Fasanen, Pfauen, Rebhühner, Enten, Wachteln, Krammetsvögel, Holztauben und andres dergleichen Geflügel an der Wand hängend gemalt, die einstmal der Graf von Schwarzburg, als er sie sah, hinauszubringen befahl, damit sie nicht einen übeln Geruch verbreiteten; und da er merkte, dass er von dem Fürsten ausgelacht wurde und näher hinzutrat, mit einem Schwur betheuerte, dass wenigstens ein Flügel von einer wirklichen Ente dabei gewesen sei. Georg, der herzogliche Jäger, obgleich er zu Coburg erkannte, dass Du den Hirsch gemalt habest, welchen er damals gefangen hatte, hielt doch die Geweihe für eingemauert. Denn obschon Du ein ehrlicher Mann bist, täuschest Du doch wen Du willst und so oft Du es willst. — Nicht übergehen kann ich, da dem Prothogenes und vielen Andern nach dem bekannten Satze, dass übertriebene Sorgfalt schade, oft zum Vorwurf gemacht worden ist, dass sie nicht endigen können, Dich bisweilen Jedermann lobt, dass Du mit wunderbarer Schnelligkeit malest. — So viel ich sehe, bist Du, ich kann nicht sagen

keinen Tag, sondern fast keine Stunde müssig, immer ist der Pinsel geschäftig. So oft die Fürsten Dich mit zur Jagd nehmen, führst Du irgend eine Tafel mit Dir, welche Du inmitten der Jagd vollendest, oder Du zeichnest, wie Friedrich einen Hirsch aufjagt oder Johannes einen Eber verfolgt, was bekanntlich den Fürsten kein geringeres Vergnügen gewährt, als die Jagd selbst.

Wie aber jene alten Maler eine gewisse Liebenswürdigkeit hatten, so bist auch Du (was ich auch von unserm Albrecht Dürer gerühmt habe) freundlich, gesprächig, leutselig und gefällig, und deshalb unserm Kurfürst Friedrich nicht weniger lieb, als Apelles dem Alexander, bist dem Herzog Johannes nicht weniger angenehm, als Prothogenes dem Demetrius. Wenn Staatsgeschäfte und Gottesdienst, denen sie einen grossen Theil des Tages und auch der Nacht widmen, es ihnen gestatten, so kommen sie in Deine Werkstatt, aber nicht wie Alexander zum Apelles, viel Unnützes zu reden, sondern die Werke Deines Genies mit dem grössten Erstaunen zu bewundern und mit dem grössten geistigen Genuss Deine Meisterstücke zu loben. Deren sind in der That so viele und so grosse, dass so oft ich zu Dir komme, und das geschieht häufig, ich verlegen bin, was ich vorzugsweise betrachten soll, da täglich Neues entsteht."

Wir sehen, dass Scheurls Brief ein so charakteristisches Denkmal ist, als es nur eines geben kann. Er enthält in seinem Lobe den vollständigsten Beweis, dass vor allem Cranachs bedeutendes Geschick, seine gewandte Schnelligkeit und die reale Wahrheit seiner Darstellungen bewundert ward. Der Schreiber scheint, trotz der Begeistrung für Dürer, keine Ahnung zu haben, dass die Kunst andre und höher liegende Gebiete besitzt, als diejenigen, in denen Meister Lucas vollkommen heimisch war. „Will man aufrichtig sein" entscheidet selbst Schuchardt, „so gieng Cranachs Vermögen im Allgemeinen nicht viel über das Portrait; da er aber den individuellen Charakter mit Talent aufzufassen und mit Leichtigkeit darzustellen wusste, so wurde es ihm nicht schwer, in seinen genreartigen und historischen Darstellungen eine charakteristische Mannichfaltigkeit zu geben."*)

Der Scheurlsche Brief bietet aber auch für die Biographie Cranachs manchen wesentlichen Anhalt. Wir werden durch denselben von der

*) *Schuchardt*, Lucas Cranachs Leben und Werke. I Theil. S. 7.

hohen Gunst, in welcher der Maler beim Kurfürsten und dem sächsischen Hofe stand, belehrt, und erfahren, dass er sich bei Jagden und den Umzügen eben dieses Hofes von einem Schlosse zum andern, häufig im Gefolge der Fürsten befunden haben muss. Die Reise nach den Niederlanden, welcher Schuchardt selbst eine diplomatische Bedeutung beizumessen geneigt ist,*) führte ihn jedenfalls an das kaiserliche Hoflager und er entwarf damals ein Bild des jugendlichen Prinzen Karl, späteren Kaisers Karl V. Die Bildnisse der sächsischen Fürsten, Kurfürst Friedrichs und Herzog Johanns, wurden übrigens schon in dieser Zeit viel von ihm gemalt. — Für kleine Darstellungen griff er gleichfalls gern zum Kupferstich und Holzschnitt. In verschiednen Jahren, besonders zahlreich 1506 und 1509, aber vereinzelter auch in spätrer Zeit, giengen Blätter dieser Art aus seiner Werkstätte hervor. Noch ganz den beliebten Märtyrerdarstellungen gehören die zwölf Blätter an, welche „die Marter der zwölf Apostel" schildern. Auch eine Geschichte der „Passion" in vierzehn Blättern und wiederum eine Folge von Holzschnitten, welche „Christus, die zwölf Apostel und Paulus" darstellen, scheinen ausserordentliche Verbreitung gefunden zu haben.

Von Cranachs einzelnen Tafelbildern zu sprechen, ist auf beschränktem Raume fast unmöglich, weil die Zahl der aller Orts gezeigten sehr gross und gleichwohl durch die Zweifel an ihrer Aechtheit wieder beträchtlich gemindert ist. Als frühestes bekanntes Bild des Malers gilt eine „heilige Familie mit singenden und springenden Engelkindern" im Palast Sciarra zu Rom.**) Kleine Darstellungen der heiligen Familie, der Madonna und des Christkindes finden sich mehrfach, ebenso ist ein Bild „Christus lässt die Kindlein zu sich kommen" einigemale wiederholt. Die schönste Ausführung dieses Vorwurfs besitzt wohl der Dom zu Naumburg, eine zweite die Paulinerkirche zu Leipzig, eine dritte Herr von Holzhausen zu Frankfurt am Main. Die „Ehebrecherin vor Christus" in der Pinakothek zu München, zeichnet sich durch charakteristische und meisterhafte Lebendigkeit der Köpfe aus, ein ähnliches Bild besitzt die Gallerie des Fürsten Esterhazy zu Wien. Das städtische Museum zu Leipzig zeigt „Christus und die Samariterin am Brunnen", welches selbst der streng sondernde Schuchardt zu Cranachs eigenhändigen Arbeiten

*) *Schuchardt*, a. a. O. S. 59.

**) *Burckhardt*, Cicerone. S. 853.

rechnet. Dagegen bestreitet der letztgenannte Autor die „Aechtheit" der im Dome zu Meissen, in der Hauptkirche zu Schneeberg und der Hauptkirche zu Wittenberg unter dem Namen Cranachs befindlichen Altarbilder, und will dieselben entweder für Werke des jüngern Cranach, dessen wir noch zu gedenken haben oder für „Atelierbilder", das heisst Darstellungen angesehen wissen, die aus der Werkstätte Cranachs hervorgingen, an welche aber der Meister nicht selbst Hand angelegt hatte. Bei der ganzen Art und Weise, in welcher Cranach seine Kunst betrieb, bleibt es eine missliche Sache, zwischen ihm, seinen Schülern oder Gehülfen mit Bestimmtheit abzuwägen und zu entscheiden. — Uebrigens beschränkten sich Cranachs bildliche Darstellungen keineswegs allein auf die angeführten Gegenstände der heiligen Geschichte. Er malte verschiedne Bilder, welche wir als „weltliche" anzusehen haben, so „König Alfred von England, der Ritter von Albonack und seine Töchter" in der Gallerie zu Gotha, „Venus und Amor von Bienen gestochen", „Apoll und Diana", „der Jungbrunnen" im Berliner Museum, „Judith und Lucretia", „Adam und Eva" in der Gemäldegallerie zu Dresden (letztre Einzelfiguren übrigens mehrfach und selbst in der florentinischen Gallerie der Ufficien vorhanden), der „Selbstmord der Lucretia" in der Pinakothek zu München. —

Wir sind mit Anführung dieser Werke weit über Cranachs erste Jahrzehnte zu Wittenberg hinausgeeilt. Bis zum Jahre 1517 mochte er hier ohne besondre Erregungen gelebt haben. Jetzt begann die grosse, gewaltige reformatorische Bewegung, die in der kleinen sächsischen Stadt ihren Mittelpunkt hatte. Entweder war Cranach schon früher mit Luther befreundet gewesen oder wurde es im Beginn dieser mächtigen Zeit. Unter dem Freundeskreise, welcher den kühnen Kämpfer gegen Rom umgab, in dem er Erholung von seinem unablässigen Ringen und Wirken fand, in dem er sich menschlich gehen liess, finden wir auch Lucas Cranach. Der Maler nahm an der Sache Luthers den innigsten Antheil, zählte zu den frühesten und treuesten Anhängern desselben. Durch Cranachs Kunst wurden dem deutschen Volke, welches mit aufflammender Begeistrung die Sache der Reformation ergriff, zuerst Luthers Züge vertraut. Die frühesten Holzschnitte und Kupferstiche, die ihn zum Theil noch in der Tracht des Augustinermönchs darstellen, tragen alle das Zeichen der Schlange, Cranachs Monogramm. Späterhin entstanden auch zahlreiche Oelbilder mit seinem Portrait, und Luthers Gattin, oder andre Gestalten des reformatorischen

Wittenberg, voran Melanchthon, dann Bugenhagen, fehlen ebensowenig unter den von Cranach gemalten Bildnissen als die Fürsten, welche der Reformation anhiengen, von denen des Hauses Sachsen bis zu den Grafen von Mansfeld. Uebrigens verlor Cranach durch seinen offnen, entschiednen Anschluss an Luther, wie es scheint die Gunst selbst solcher Persönlichkeiten nicht, die, wie Herzog Georg der Bärtige, dem Reformator feindlich gesinnt waren.

Nicht nur als Freund Luthers, dem dieser Briefe von seinen Reisen schreibt, der ihn bei der Brautwerbung um Katharina von Bora begleitete, den der grosse Mann herzlicher Vertraulichkeit würdigte, begegnen wir Cranach in den Jahren der Bewegung. Er griff auch als Künstler — abgesehen von den Portraits, in dieselbe ein. Sein Holzschnittwerk „Passional Christi und Antichristi" musste unter den damaligen Verhältnissen eine ungeheure Wirkung hervorbringen. Cranach stellte, in 26 Blättern, die Tugenden Christi, und ihnen gegenüber die Laster des Papstes dar, wie sie in der scharf polemischen Stimmung jener Tage vielfach verglichen wurden. Der Gegensatz gipfelt in den Bildern: „Christus treibt die Verkäufer und Wechsler aus dem Tempel" und „der Papst bietet von seinem Throne Ablass feil". — Dies Werk Cranachs erschien zuerst 1521 und wurde in mehreren Ausgaben verbreitet. Noch bittrer polemisch war die im Jahre 1545 veröffentlichte Folge von Blättern, die „das Papstthum" darstellen sollten und z. B. aus der Geschichte desselben die Momente ergriffen, die für das deutsche Volk am verständlichsten waren, wie die Demüthigung Kaiser Heinrichs IV. zu Canossa und die Hinrichtung Conradins des Hohenstaufen. — Zu Luthers Schriften entwarf Cranach vielfach Titelbilder und andre Zeichnungen, die Ausgabe des „Deutschen Catechismus" von 1530 war mit Holzschnitten zu den zehn Geboten nach seiner Angabe versehen. Und es liessen sich wohl noch eine gute Anzahl kleinerer Arbeiten aufzählen, die den innigen Zusammenhang Cranachs mit dem Wittenberger Reformatorenkreise belegen könnten, wenn es dessen bedürfte. —

Im Jahre 1525 starb Kurfürst Friedrich der Weise. Zu dessem Bruder, dem nunmehrigen Kurfürsten Johann dem Beständigen, hatte Cranach stets im guten Verhältnisse gestanden, während seiner Regierung blieb er in der Gunst, freilich auch in der alten zum Theil seltsamen Beschäftigung. Denn während gerade aus dieser Zeit einige seiner vortreff-

lichsten Portraits herrühren, („eines der schönsten Bilder Johanns des Beständigen in der grossherzoglichen Kunstsammlung zu Weimar"*) übernahm er eben damals wieder die Tüncherarbeiten am Wittenberger Rathhause. — Auch unter der 1532 beginnenden Regierung Kurfürst Johann Friedrichs des Grossmüthigen erfreute sich Cranach fortwährender Begünstigungen von Seiten des Hofes. Im Anfang seines Regiments begann Kurfürst Johann Friedrich die Bildnisse seiner Vorfahren, besonders Friedrichs des Weisen und seines Vaters Johann, auch Luthers, vielfach zu verschenken. Da musste denn Cranachs fleissiger und schneller Pinsel dieselben „zu Schocken" wiederholen und es bleibt immer bewundrungswürdig, wie er nach und neben solcher Fabrikarbeit dennoch zu wirklich künstlerischen Darstellungen fähig blieb.

Cranachs häusliche Verhältnisse waren bis dahin glückliche. Er erfreute sich dreier Töchter und zweier Söhne, Johann und Lucas, welche sich beide der Kunst ihres Vaters widmeten. Doch hatte der erstre zuvor in Wittenberg studiert, scheint überhaupt ein ausserordentlich begabter und hochstrebender Jüngling gewesen zu sein, den es zur vollen künstlerischen Ausbildung nach Italien trieb, wo er leider im Jahre 1536 zu Bologna starb. Luther und andre Freunde Cranachs mussten den tiefgebeugten und bekümmerten Vater aufrichten. Der zweite Sohn des Meisters war der unter dem Namen Lucas Cranach der Jüngere vielgenannte Künstler, der einen Theil des Rufes und der Kunst seines Vaters erbte.

In eben dem Jahre, wo ihn der Tod seines ältesten Sohnes betraf, finden wir Cranach, der schon früher „Rathsverwandter" gewesen, als Bürgermeister der Stadt Wittenberg, ein Ehrenamt, welches ihm das Vertrauen seiner Mitbürger 1540 wieder übertrug. Dies Vertrauen stützte sich, abgesehen von Cranachs Kunst und persönlicher Bedeutung, auch auf sehr reale Gründe, das Vermögen desselben war für die damalige Zeit ausserordentlich beträchtlich. Und so durfte denn Cranach in behaglicher Ruhe dem Alter entgegensehen und dachte sicher nicht daran, dass er Wittenberg noch mit einem neuen Wohnort zu vertauschen haben würde.

Anfang des Jahres 1546 starb Luther. Unmittelbar nach seinem

*) *Schuchardt*, Lucas Cranachs Leben und Werke. I. Theil. S. 86.

Tode liessen sich die aufs Aeusserste gespannten Verhältnisse nicht länger vertragen und hinhalten, der schmalkaldische Krieg kam noch in demselben Jahre zum Ausbruch. Im Frühjahr 1547 entschied die Schlacht bei Mühlberg für den Kaiser, Johann Friedrich von Sachsen wurde besiegt und gefangen, Wittenberg unmittelbar nach der Schlacht belagert und eingenommen. Bei dieser Gelegenheit liess Karl V. Lucas Cranach, der ihn als Knaben gemalt, zu sich ins Lager rufen. Cranach benutzte die günstige Stimmung des Kaisers, um einen Fussfall vor demselben zu thun und für seinen gefangnen Herrn, den Kurfürsten, zu bitten.

Der Künstler bewährte sich nicht allein hierdurch als treuen Diener. Denn wenn er auch nicht, wie mehrfach erzählt wird, dem neuen Kurfürsten Moritz den Eid weigerte, vielmehr die folgenden beiden Jahre zu Wittenberg blieb, so folgte er doch augenblicklich dem Rufe Johann Friedrichs des Grossmüthigen, als dieser in seiner Gefangenschaft Begehr nach ihm trug. Er bedachte sich nicht, trotz seines hohen Alters, sich dem Kurfürsten, der damals noch dem Hoflager des Kaisers folgen musste, zur Verfügung zu stellen, theilte also die letzten Jahre der Gefangenschaft desselben und wendete seine Kunst und Geschicklichkeit auf, den gefangenen Herrn so viel als möglich zu erheitern. Im Sommer des Jahres 1550 fand er sich zu Augsburg ein, begleitet von seinem Schwiegersohne, dem herzoglich-sächsischen Kanzler Christian Brück, welcher nach den Grumbachschen Händeln ein so entsetzliches Ende fand. — In Augsburg lernte er den greisen Meister Tizian kennen, der von Karl V., wie erzählt, gerufen war. Cranach malte ein Portrait des letztern, eben damals entstand auch wieder eines seiner „Venus" darstellenden Gemälde. Ueberhaupt belehrt ein Blick auf das Verzeichniss der zu Augsburg in kurzer Zeit gefertigten Malereien,*) dass Cranach fortfuhr, den von Scheurl erhaltnen Namen des „schnellsten Malers" zu verdienen. — Im Jahre 1551 begleitete er den gefangnen Fürsten nach Innsbruck.

Die demnächst erfolgende Befreiung führte Johann Friedrich den Grossmüthigen nach seiner neuen Residenz Weimar, wo sich nun auch Cranach, durch förmlichen Vertrag für den Rest seiner Tage (er war da-

*) *Schuchardt*, a. a. O. S. 216.

mals achtzig Jahre alt) dem Kurfürsten verpflichtet, niederliess. Bei Hofe stand er in grossem Ansehen, zu dem Fürsten, wie es nach der bewiesnen Treue nicht anders sein konnte, in herzlichen Beziehungen. Hier gab ihm auch Johann Friedrich Gelegenheit, mit einem letzten grossen Werke seine Künstlerlaufbahn würdig und als Künstler zu schliessen, nachdem er so oft nur Handwerker hatte sein müssen. Das Altarbild der Stadtkirche zu Weimar, welches Cranach in seinen letzten Lebensjahren 1552 und 1553 entwarf und zum grösseren Theile ausführte, bleibt wohl das bedeutendste seiner Gemälde. Er konnte dasselbe zwar nicht ganz vollenden, weshalb es die Jahrzahl 1555 und das Zeichen seines Sohnes trägt, — aber es ist unzweifelhaft, dass dies Werk hauptsächlich ihm zugehört und ein Zeugniss der bis zum höchsten Alter bewahrten Kraft und Frische ist. „Auf dem Mittelbilde sieht man Christus am Kreuze, das Opferlamm zu seinen Füssen. Links neben dem Kreuz steht der auferstandene Heiland als Sieger mit dem einen Fuss auf dem Tod, mit dem anderen auf dem Teufel, dem er eine gläserne Lanze in den Rachen stösst; rechts steht Johannes der Täufer neben Luther und Cranach. Beide zugleich auf das Lamm und auf den Gekreuzigten (mit beiden Händen) aufmerksam machend. Auf Cranach strömt aus Christi Seitenwunde der Blutstrahl, von dem Luther (durch Hinweisung auf eine geschriebene Stelle in dem Buch in seiner Hand) sagt: „dass er uns von allen Sünden reinige.“ Weiter zurück sieht man Adam von Tod und Teufel in die Hölle gejagt, daneben Mosen und die Propheten, auch die Aufrichtung der ehernen Schlange und die Verkündigung der Hirten. Sodann enthält das Werk die Bildnisse der Stifter, des Kurfürsten Johann Friedrich und seiner Gemahlin, Sibylle von Cleve, und ihrer drei Söhne, Johann Friedrich des Mittleren, Johann Wilhelm und Johann Friedrich des Jüngeren. An der Aussenseite die Taufe und die Himmelfahrt Christi.“*)

Lucas Cranach starb im October des Jahres 1553. Die Fürsten des Hauses Sachsen ehrten sein Grab durch einen Denkstein, und auch an literarischen Zeugnissen, an Denkreden, zum Preise seines Künstlerthums und seiner menschlichen Eigenschaften fehlte es nicht.

*) *Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. II. Theil. S. 335.

Hans Holbein der Jüngere.

1498 — 1554.

Wenn uns Dürers Biographie ein gewisses Gleichmaass von äusserer Bewegung des Lebens und Ruhe des Schaffens zeigt, so wird uns durch seinen grossen Zeitgenossen und Nebenbuhler Hans Holbein ein Künstlerdasein vor Augen gestellt, welches in vielfacher Beweglichkeit und Unruhe, gleichsam auf beständiger künstlerischer Wandrung begriffen, verlief. In Holbein hat Deutschland für alle Zeit einen seiner grössten Meister zu ehren und auf immer zu beklagen, dass die spätern Lebensverhältnisse des Künstlers, seine gewaltige, nach allen Seiten hin vollgültige Begabung hauptsächlich im Gebiet der Portraitmalerei — so Herrliches er hier auch geleistet hat, — festhielten.

Hans Holbein der Jüngere stammte aus der Augsburger Künstlerfamilie dieses Namens, welche im fünfzehnten Jahrhundert in der prächtigen Reichsstadt angesessen war. Sein Grossvater Hans Michael Holbein, der bereits um 1459 für die Fugger gemalt hatte und ein tüchtiger Meister im Sinne jener Zeit war, hinterliess zwei Söhne, Hans und Siegmund, welche sich gleichfalls der Malerkunst widmeten. Der erstre in der Kunstgeschichte den Namen Hans Holbein des Aeltern führend, war der Schwiegersohn des gleichfalls wohlberufnen Augsburger Malers Thomas Burgkmayer und wurde der Vater dreier Söhne, von denen Hans, der berühmteste 1498 (oder 1497) zu Augsburg geboren war. Um 1506 siedelte Hans Holbein der Aeltere von Augsburg nach Basel über, scheint jedoch zeitweis nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt zu sein und auch seine Familie noch mehrere Jahre hindurch in Augsburg gelassen zu haben. Der Sohn Hans verrieth sehr frühzeitig eine ganz ungewöhnliche Begabung für die Kunst. Seine Entwicklung zeigt etwas durchaus Selbständiges, sehr wenige Einflüsse seines Vaters, eine entschiedene Energie und jene kecke Freude am Neuen, welche den Genius fast immer kennzeichnet. So sehen wir ihn in einem Bilde, „das Christkind zwischen Mutter und Grossmutter", welches Holbein im Jahre 1512, also im vierzehnten seines Lebens gemalt hat. Ursprünglich im Capitelsaal des Katharinenklosters zu Augsburg befindlich und gegenwärtig im Besitz

der städtischen Gallerie daselbst, zeigt dies Bild eine überraschende Freiheit und grosse Lebendigkeit. Die Madonna und die heilige Anna halten von links und rechts den Jesusknaben bei der Hand, aber das göttliche Kind tritt mit fester Sicherheit auf. —

Wir besitzen leider zu wenige Nachrichten über Holbeins Jugendleben, um sagen zu können, in welcher Weise seine Familie, seine nähern und fernern Umgebungen, die staunenswürdige Entwicklung desselben aufgenommen haben. Doch schliessen wir aus den Aufträgen, welche dem ganz jugendlichen Künstler rasch nacheinander zugiengen, dass seine Leistungen nicht unbeachtet blieben. — Kurze Zeit später führte der junge Hans Holbein mehrere Bilder aus, welche „die Enthauptung der heiligen Katharina", die „Legende des heiligen Ulrich" (wornach dem Bauer, der am Fasttage einen Gänsebraten auf dem Tische des Heiligen schaute, das ergriffene Stück desselben in einen Fisch verwandelt wurde) und „die Kreuzigung des heiligen Petrus" darstellen und gleichfalls in der städtischen Gallerie von Augsburg bewahrt werden.*)

Ganz bedeutend und schon in wirklicher Meisterschaft tritt uns Holbeins Genie in dem „Martyrium des heiligen Sebastian" vom Jahre 1516 entgegen. Der Künstler war erst achtzehn Jahre alt, aber das Mittelbild seines Altarwerks (in der Gallerie von Augsburg), auf dem wir den heiligen Sebastian nackt an einen Baum gebunden, von den mordenden Kriegsknechten umgeben, erblicken, ist von einer Lebendigkeit, Naturwahrheit, und einem Farbenzauber, welchem keiner der alten Augsburger Meister gleichzukommen vermochte.

Vermuthlich war Holbein schon früher mit seinem Vater nach Basel gekommen, aber immer wieder nach Augsburg zurückgekehrt. Zuletzt siedelte die Familie förmlich nach Basel über. Hans Holbein des Aeltern Bruder Siegmund hatte sich schon seit Jahren in Bern niedergelassen und so verschwand der Name Holbein aus den Büchern der Augsburger Malerzunft. Den jungen Maler aber, welcher eben diesem Namen schon manche Ehre gemacht, sehen wir nach dem Jahre 1516 auf künstlerischen Wanderungen. Wir haben wiederum keine Kunde darüber, wohin überall und wie weit ihn dieselben führten. Unzweifelhaft aber erscheint es, dass Hans Holbein damals oder später in Italien war und die Werke der

*) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Deutschland. II. Theil. S. 24.

grossen italienischen Meister mächtig auf seine künstlerische Bildung einwirkten, so entschieden selbständig und nationell deutsch er auch sein Leben hindurch blieb. Im Jahre 1517 arbeitete der junge Maler an verschiedenen Orten der Schweiz, hauptsächlich in Luzern. Hier zierte er das Haus des Schultheissen Jacob von Hartenstein, mit Wandbildern, deren Gegenstände zum Theil der römischen Geschichte entnommen waren. Schon solche Stoffwahl zeigt, dass der jüngere Holbein im Geiste der neuen Zeit lebte. Die Malereien an und in diesem Luzerner Hause, sind durch Abtragung desselben gänzlich verschwunden, auch sonst hat sich wenig von dem längern Aufenthalt Holbeins in Luzern erhalten. Eben damals besuchte er auch Altdorf in Uri, ferner Bern, wo sein Oheim Siegismund in gutem Wohlstand lebte. Holbein kehrte nicht wieder nach Augsburg zurück, sondern entschloss sich, den festen Wohnsitz gleich seinem Vater in Basel zu suchen. Vor 1519 muss er wieder nach dieser Stadt gekommen sein, denn in eben diesem Jahre wurde er als Mitglied der Malerzunft daselbst aufgenommen. Wir können uns leicht vorstellen, dass bei Holbein ebensowenig als bei Dürer das Glück auf der Stelle seinen Einzug gehalten hat. Trotzdem aber scheint er keine Zeit verloren und wie er einmal als Meister angesessen war, auch einen Hausstand begründet zu haben. Holbeins ganze Natur war in weltlichen Angelegenheiten energischer, willenskräftiger, als diejenige Dürers, von einer Unterordnung unter die Familie, wie bei dem herrlichen Meister von Nürnberg, konnte hier weniger die Rede sein. Also mag wohl Holbein die Wahl einer Gattin für sich allein getroffen haben, ohne dass dieselbe darum viel glücklicher ausgefallen wäre, als bei Dürer. Seine Frau war oder wurde reizlos, mürrisch, das im Jahre 1529 gemalte Familienbild zeigt sie als sehr beschränkt und der lebhaften, klaren, intelligenten, sinnlich kräftigen Erscheinung ihres Gatten in keiner Weise entsprechend. Alles in allem trifft zu, was sein Biograph äussert „er muss in unüberlegsamer Jugend geheirathet haben.“*)

Nun war aber Holbeins Natur keine resignirte und sich freiwillig beschränkende. Wenn er in seinem Hause das frische Leben, dessen er bedurfte, nicht fand, so suchte er dasselbe anderswo, und darum braucht man jenem traditionellen Geschwätz, welches Holbein zum Wüstling und

*) *Ulrich Hegner*, Hans Holbein der Jüngere. (Berlin 1827. S. 110.

Schlemmer stempeln will, nicht den entferntesten Glauben beizumessen. Allerdings fehlte in Holbeins Natur der feine, wir möchten sagen aristokratische Zug, durch welchen Dürers Wesen ausgezeichnet war, und wir können allenfalls glauben, dass er dem Verkehr in Schenken und mit Leuten gewöhnlichen Schlages nicht fern blieb. Die Anekdoten aber, welche zur Bekräftigung seines übeln Leumunds dienen sollen, beweisen ganz und gar nichts. Dass er eine Zechrechnung mit seinem Pinsel durch Darstellung eines Bauerntanzes tilgte, ist so ziemlich das Schlimmste. Ein andresmal war er beauftragt, die Apotheke auf dem Fischmarkt mit Wandmalereien zu verzieren. Sein Auftraggeber scheint ein Filz gewesen zu sein, dem Holbein nicht schnell und anhaltend genug arbeitete, der alle Augenblicke kam, um den Fleiss des Künstlers zu controliren. In der nahegelegenen Fischerschenke gab es einen guten Landwein und Holbein kam auf den sinnreichen Einfall, sich eine und die andre Stunde für die Schenke dadurch zu sichern, dass er unterhalb des Gerüsts seine herabhängenden Füsse naturgetreu auf die Mauer malte und damit den nachspürenden Apotheker einigemale täuschte. Ganz richtig sagt Hegner: „wer wird verlangen, dass ein Mann von Geist, der nichts Schlechtes liefern will, den ganzen langen Tag auf einem offnen Gerüst sitze und bei Sonnenschein und Regen, bei Blendlicht wie bei falbem Nebel malen könne? Holbein musste sich also Zeit nehmen, sich erholen; wenn er dann eben zu rechter Zeit einen guten Freund in die Weinschenke wandern sah, so folgte er nach. Dies konnte nun freilich dem Hauspatron, der von gutem und schlechtem Licht wenig wissen mochte und von dem Bedarf des Malers nichts wissen wollte, nicht gefallen; noch weniger, dass er ihn, einen ehrenfesten Bürger mit den herabhängenden Füssen zum Besten hatte; er schalt und schrie über ihn, die Nachbarn erzählten es lachend weiter, und Holbein fragte nichts darnach. So kömmt man in die Nachrede.“ —*)

Geradezu unsinnig sind die Folgrungen, die man zum Theil aus dem Bericht gezogen hat, dass Erasmus von Rotterdam in ein Exemplar seines „Lobes der Narrheit“ unter das Bild eines Zechers, welcher ein Mädchen umarmt, den Namen Holbein geschrieben hat. Abgesehen davon, dass solche freundschaftliche Scherze eigentlich gar nichts beweisen, hat

*) *Hegner*, Hans Holbein. S. 104.

wohl Niemand Holbein zum Sitten- und Tugendspiegel erheben wollen. Er war ein junger lebensfrischer, dem Genuss nicht unzugänglicher Künstler. In Basel, — wenn der ein Jahrhundert früher erstattete Bericht des Aeneas Sylvius, wie wahrscheinlich, noch zutraf, — nahm man es mit diesen Dingen nicht so streng. Warum hätte gerade Holbein, der noch dazu eine reizlose, wenig anmuthende Häuslichkeit besass, für die Andern den Asketen spielen sollen? Dass er aber keineswegs im sinnlichen Schmutz versunken, im Leichtsinn und Müssiggang aufgegangen war, sondern bei alledem seine tüchtige, strebende und im innersten Kern ehrenwerthe Natur bewahrt hatte, beweist nicht allein die grosse Reihe seiner vortrefflichen Werke aus diesem Zeitraum, sondern auch der vertraute Umgang, dessen er sich mit den geistig bedeutendsten Persönlichkeiten von Basel erfreute. Dazu gehörten Bonifacius Amerbach, wie es scheint sein vertrautester Freund, der berühmte Buchdrucker Johann Frobenius und endlich Erasmus von Rotterdam, der in Holbeins Leben vielfach zu nennen ist. Desiderius Erasmus von Rotterdam war der Sohn des Patriciers Gerard Helie von Tergow in Südholland und aus einer ungesetzlichen, leidenschaftlichen Verbindung desselben mit der schönen Elisabeth, der Tochter des Arztes Peter von Sevenberg, hervorgegangen. Sein Dasein sollte damit gesühnt werden, dass man ihn der Kirche bestimmte, besonders, als er seine Aeltern verlor. In der That würde der junge Erasmus, welcher frühzeitig eine glänzende Begabung, regen Wissenseifer zeigte, in dem Kloster zu Herzogenbusch und später zu Delft erzogen und unterrichtet. Er legte die Klostergelübde ab und nur die freundliche Vermittlung eines der geistreichen Prälaten damaliger Zeit, des Heinrich von Borgis, Erzbischofs von Cambray, verschaffte ihm eine grössere Freiheit, die er zu wissenschaftlichen Reisen benutzte. 1496, vier Jahre nachdem er die Priesterweihe erhalten, war er in den Stand gesetzt, sich nach der Universität Paris zu begeben, wo er einige Engländer in den humanistischen Wissenschaften unterrichtete. Später führte ihn sein Studientrieb nach Bologna, wo er die theologische Doctorwürde erwarb, dann nach Padua und Pavia, endlich nach Rom. Hier entband ihn 1514 der eben zur päpstlichen Würde gelangte Leo X. der Klostergelübde und mit dem Gefühle völliger Freiheit und Unabhängigkeit durfte er sein spätres Leben verbringen. Mehrere Jahre lebte er in England, hochgeehrt am Hofe König Heinrich VIII., befreundet mit dem gleichgesinnten Thomas

Morus, dem Verfasser der „Utopia“. — Alsdann liess er sich in Basel nieder, mit seinen vielgerühmten Arbeiten beschäftigt. Vor allem verdient machte sich Erasmus durch seine Ausgaben griechischer Dichter und Prosaisten, einflussreich waren seine Briefe, vielbewundert wurde seine satyrische Schrift das „Lob der Narrheit“, zu welcher Hans Holbein Zeichnungen lieferte und die beinahe populair wurde. — Erasmus war als Mensch bei weitem nicht so kühn und frei, so grossherzig und menschenfreundlich, wie er als Schriftsteller erschien, und ähnelte darin vor allem den italienischen Humanisten, dass er über Kirche und Papst, über weltliche und geistliche Gewalten geistreich spöttelte, sich aber mit beiden auf gutem Fusse erhielt, durch verdoppelte Nachgiebigkeit im Leben Verzeihung für die Sünden seiner Feder erkaufte. So mochten ihn seine feurigen, ungestümeren Zeitgenossen einen Achselträger und Heuchler schelten, Hutten ihn heftig herabziehen, der derbe Luther vom faulen Fleisch des Erasmus sprechen. Holbein dagegen, der freilich auch an Erasmus keine Fordrungen zu stellen hatte, durfte sich über denselben nicht beklagen. Er ward vielfach durch ihn begünstigt und wenn er einigemale das Portrait des Erasmus malte, auch ein solches in Holzschnitt herausgab, so konnte das seinem Rufe nur förderlich sein.

Vom Jahre 1520—1526 müssen wir annehmen, dass Holbein hauptsächlich zu Basel gelebt habe. Er war in diesem Zeitraume unendlich fleissig und sein Schaffen nahm immer grösseren Aufschwung, seine künstlerische Bedeutung wuchs zusehends. Die Bibliothek zu Basel bewahrt eine Sammlung Holbeinscher Werke, welche zumeist aus den genannten Jahren stammen. Eines derselben: das Aushängeschild eines Schreibers und Schulmeisters, mit genialer Flüchtigkeit hingeworfen, verdankte bereits der frühern vorübergehenden Anwesenheit Holbeins in Basel seine Entstehung. — Eben so früher Zeit (1516) gehören die ersten Bildnisse des Bürgermeisters Meyer und seiner Frau an. „Hier sehen wir Holbein schon völlig im Stande, dem wunderbar treuen Naturgefühl, welches ihm eigen war, einen sehr in's Einzelne gehenden kunstgemässen Ausdruck zu verleihen.“*) Noch höheres Lob verdient ein Portrait Amerbachs, welches 1519, also bald nach Holbeins völliger Niederlassung in Basel gemalt wurde. Kugler nennt dasselbe „ganz wundervoll in der

*) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Deutschland. II. Theil. S. 269.

Auffassung, neben dem Holzschuher von Dürer vielleicht das schönste Portrait in exclusiv deutschem Charakter.“*) Die Basler Sammlung enthält ferner einen „Leichnam Christi“ vom Jahre 1521, zwei Portraits des Erasmus von Rotterdam und des eben erwähnten Frobenius. Von eigenthümlichem Werthe sind zwei Bildnisse eines schönen Fräuleins von Offenburg, welche Holbein einmals als „Lais Corinthiaca“ dargestellt, dann aber als „Venus von Amor begleitet“ (1526) wiederholt hat. Diese beiden Bilder haben neben dem geheimnissvollen Reiz, dass ihre Entstehung auf die Vermuthung persönlicher, abenteuerlicher Bezüge geradezu hinweist, auch die Bedeutung unzweifelhaften Beweises, dass Holbein die Werke italienischer Meister, vor allem Lionardo da Vincis gekannt haben müsse. Das als „Lais“ bezeichnete Bild zeigt einen schönen Kopf, voll süsser Sinnlichkeit in den Augen und um den Mund. Die ganze Farbengebung erinnert unbedingt an die Mailänder Schule. Weniger schön, obwohl immer noch vorzüglich, ist dieselbe Dame mit einem Kinde, ein Bild, das etwas willkürlich Venus und Amor betitelt wird.

Abgesehen von einem restaurirten und nicht ganz vollständig wiederhergestellten Abendmahl, welches bei dem Basler Bildersturm von 1529 schwer beschädigt wurde, weist die Basler Sammlung ausser den genannten Arbeiten und einem noch anzuführenden Hauptwerk, viele Skizzen und Zeichnungen auf, von denen wenigstens ein Theil unzweifelhaft dem Meister angehört. Unter diesen zeichnet sich ein Selbstportrait Holbeins in rother und schwarzer Kreide aus, welches die geistige Klarheit und lebendige Genussfreudigkeit, die dem Künstler eigen waren, getreu wiederspiegelt.

Das Hauptbild der Basler Sammlung bleibt aber die berühmte „Passion“, die wohl ursprünglich für eine Kirche oder Kapelle bestimmt war und dem Bildersturm glücklich entgangen ist. „Man sieht darin das Gebet am Oelberg, die Gefangennehmung Christi, Christus vor dem Hohenpriester, die Geisselung, die Verspottung, die Kreuztragung, die Kreuzigung und die Grablegung. Das dramatische Interesse überwiegt durchgehend das symbolische; aber die Tiefe der Empfindung würde selbst ohne die Schönheit und Erhabenheit der Form über die gemeine Wirklichkeit erheben. Ergreifend ist der Gegensatz zwischen dem mit

*) *Kugler*. Kleine Schriften und Studien. II. Theil. S. 518.

höchster Seelenangst im Gebet ringenden Heiland am Oelberg und den wie in Ohnmacht zusammengebrochenen, als das Bild menschlicher Hinfälligkeit, neben ihm am Boden liegenden Jüngern; wie in der Ausführung zwischen dem den Engel in der Höhe umstrahlenden reinen Himmelslicht und dem trüben Fackelschein, der den Verräther und die Schergen des Synedriums im Hintergrund umgiebt. — Noch energischer in die Wirklichkeit versenkt sich Holbein bei der Kreuzigung. Christus hängt zwischen beiden Schächern; weder in der Form des Kreuzes, noch in der Art der Kreuzigung ist ein Unterschied gemacht; die Gekreuzigten stehen auf am Kreuz befestigten Holzklötzen, an die sie — jeder Fuss einzeln — angenagelt sind. — Christus hat allein die Auszeichnung, dass er ausser durch die Nägel noch mit Stricken um den Leib und beide Arme am Kreuz festgemacht ist, so dass seine Arme wagrecht liegen und der Körper vor dem Zusammensinken geschützt ist. Aber der Kopf ist vornüber nach der Brust gefallen, so dass kein Zug des ganz umschatteten Gesichtes zu erkennen ist. Zunächst seinem Kreuze stehen die Kriegshauptleute im Gespräch und sichtbaren Zweifel an der Rechtmässigkeit der Hinrichtung Christi; ein Hoherpriester sieht nach ihm empor und bemüht sich, Gleichgültigkeit und Spott in seine Mienen zu legen; vor ihm in wirklicher Gleichgültigkeit liegen die Kriegsknechte und theilen die Kleider. Mitten in der sich verlaufenden Menge steht ein junger Mann und blickt weinend und seufzend zu Christus auf, und neben ihm eine ältere fast ganz verhüllte Frau, stumm einen tödtlichen Schmerz zwischen den Händen pressend: es ist Johannes mit der Mutter Jesu. Wohl ist dies Bild etwas überladen, aber ohne Nachtheil für die Wirkung, die im Gegentheil durch das Gedräng verstärkt wird. Dagegen glaube ich, dass der Künstler im dramatischen Effect zu weit geht, wenn er bei der Gefangennehmung Christum zugleich von Judas geküsst, von einem Kriegsknecht an den Armen und von einem andern am Haar gepackt werden, und wenn er Petrus auf den zu Boden geworfenen Malchus knieen lässt; ferner, wenn er bei der Grablegung (bei sehr in Verkürzung gehaltener Anordnung) auf die körperliche Schwere des Leichnams den grössten Nachdruck legt. Wenn er aber bei der Kreuztragung den Heiland das Kreuz mit beiden Händen über Kopf und Nacken halten, also an den Kreuzarmen so tragen lässt, wie es offenbar am wenigsten drückt, so liegt in dieser Erleichterung, die sich der Weltheiland auf seinem

Gange zum schmerzlichen Tode auf ganz natürliche Weise verschafft, etwas unendlich Rührendes. — Nimmt man hinzu, dass diese Bilder eine grosse, meist durch dunkle Hintergründe gehobene Farbenpracht haben, dass sie mit grösster Energie, die selber ganz schwarze Schatten nicht scheut, modellirt und mit der Freiheit und in der breiten, aber vollendeten Weise der römischen Schule ausgeführt sind, so findet man den Weg kaum wieder zu den Werken der nächstvorhergegangenen Jahre, die einem anderen Volk und einem andern Jahrhundert anzugehören scheinen.“ *)

Ausser diesen Arbeiten führte Holbein während der ersten Jahre seines Basler Lebens zahlreiche Wandmalereien aus, von denen leider nichts erhalten ist. Die Wandgemälde am und im Rathhaus stellten geschichtliche Vorgänge dar, durch welche die Tugenden von Magistraten, Gerechtigkeit und Unbestechlichkeit, veranschaulicht wurden. — Fraglich muss es bleiben, ob Holbeins herrliches Meisterwerk, die „Madonna“ der Dresdner Gallerie, schon zu Ende dieser Periode entstanden oder bei einer spätern Anwesenheit in Basel ausgeführt ist. Hegner setzt die Ausführung dieses Gemäldes erst in das Jahr 1529, Andre machen dagegen geltend, dass zu dieser Zeit die Darstellung „katholischer Gläubigkeit“ nicht mehr möglich gewesen sei, was denn nun freilich nicht viel sagen will. Ganz abgesehen davon, dass der Bürgermeister Jacob Meyer und seine Familie, die Besteller des Bildes, der alten Kirche getreu blieben, so wissen wir auch von keinem Bruche Holbeins mit derselben in dem Sinne, dass er gewisse poetische und künstlerische Motive fernerhin nicht hätte anwenden dürfen. Für öffentliche Andacht aber war das Gemälde offenbar niemals bestimmt, es ist weniger ein religiöses, als ein deutsches Familienbild in schönster und herrlichster Bedeutung des Wortes. — Auf dem Bilde knieet bekanntlich die Familie des Bürgermeister Meyer, die Hülfe oder den Schutz der Himmelskönigin anrufend, vor der letztern. Maria hält auf ihren Armen ein Kind, welches sich an den Hals der Göttlichen schmiegt und auf die würdigen Gestalten der Betenden niederblickt. Im Vordergrund erscheinen ein ältrer Knabe und ein andres Kind weniger antheilnehmend, als der Hausvater, die Hausmutter und ihre Töchter, die alle in tiefster Bewegung dargestellt sind. Die Erklärer des Bildes streiten darüber, ob das Kind auf den

*) *Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. II. Theil. S. 231.

Armen der Madonna ein sterbendes aus der knieenden Familie oder ob es das Christuskind selbst sei, das den Schmerz seiner Treuen theilnehmend empfindet. Jedenfalls hat die erste Erklärung mehr Wahrscheinlichkeit für sich und tritt uns, wenn wir vor dem unübertroffenen Werke stehen, mit völliger Gewissheit entgegen. Unwiderstehlich ist der Zauber dieses Holbeinschen Bildes, und wer ihn oft und voll empfunden, dem ist es kein Zweifel mehr, dass hier die deutsche Kunst einen ihrer Höhepunkte erreichte, welcher dem Auge keiner Zeit entrückt werden kann. Die unendliche Liebe, die lauterste Wahrheit des Bildes, so hoher innerer Reichthum bei köstlicher Schlichtheit der Composition, können des tiefsten Eindruckes gar nicht verfehlen.

Durch Franz Kugler wurde auf eine Wiederholung desselben Bildes von Holbeins eigner Hand aufmerksam gemacht, die sich gegenwärtig in Darmstadt im Besitz der Prinzessin Elisabeth von Hessen befindet.*) Das Exemplar der Dresdner Gallerie gelangte nach mannichfachen Wandrungen in den Besitz dieser Kunstsammlung. Die Erben der Familie Meyer veräusserten es nach Amsterdam. Maria von Medici ward eine Zeitlang Eigenthümerin desselben, durch Kauf gieng es nach derem Tode an einen holländischen Handelsherrn, durch Vermächtniss an einen venetianischen über, in Venedig wurde es durch den Grafen Algarotti für die Dresdner Gallerie erkauft. —**)

Mag nun Holbein dies Bild noch 1526 oder später ausgeführt haben, so bleibt gewiss, dass um eben diese Zeit für den Künstler eine schlimme Periode eingetreten war. Die Weltverhältnisse erschienen finster und drohend, der grosse gewaltige Kampf, den die Reformation wachrief, blieb keiner Stätte deutschen Lebens fern. Unruhen aller Art durchzuckten auch die Landschaften um Basel. 1525 machten sich die Wirkungen des grossen deutschen Bauernkriegs geltend. Es ist glaublich und lässt sich leicht denken, dass unter solchen Stimmungen und Umständen wenig künstlerische Aufträge zu erlangen waren. Gleich Dürer, durch sein Wirken sich direct an der grossen Bewegung zu betheiligen, fühlte Holbein keine Auffordrung, der Kreis seiner Gönner, voran Erasmus, verhielt sich zur Lutherschen Sache wenig zustimmend. Auch drängte die Noth des Lebens Holbein zu irgend einem Entschlusse. Dies-

*) *Kugler*, Kleine Schriften und Studien. II. Theil. S. 480.
**) *Hegner*, Hans Holbein. S. 88.

mal war es Erasmus, der ihm einen wirklichen Dienst leistete. Bereits 1525 schrieb er nach England, vor allem an Thomas Morus und empfahl ihm Holbein. 1526 entschloss sich Holbein, sein Glück in der Fremde zu versuchen, — Thomas Morus hatte freundliche und fördernde Aufnahme zugesagt.

Es geschah vor der Hand in Basel nichts, um Holbein zurückzuhalten. In welcher Weise er seine Familie versorgt, wissen wir nicht, — gewiss ist, dass er sich allein auf die Reise begab. Ein Empfehlungsbrief des Erasmus, der den Peter Aegydius bittet, Holbein zu Quintin Messys zu führen, belehrt uns, dass der Künstler seinen Weg über Antwerpen genommen und dort jedenfalls die Bekanntschaft des niederländischen Meisters gemacht hat.

Holbein stand in seinem achtundzwanzigsten Jahre, gleichsam noch an der Schwelle des Mannesalters, als er zuerst den englischen Boden betrat. Eine reiche und mächtige Künstlerentwicklung schien noch vor ihm zu liegen und doch stellten sich derselben von vornherein in den eigenthümlichen englischen Zuständen begründete Hindernisse entgegen. Denn Holbein war gekommen, das Glück, das ihm in der Heimath dauernd versagt schien, auf diesem Boden zu suchen und voraussichtlich durfte er nach der Art und Weise der Aufträge, die ihm zu Theil werden mochten, nicht viel fragen. Nun wollte ein ungünstiges Schicksal, dass Holbein fast nur Portraits zu malen hatte und also die bedeutendste und grösste Seite des Künstlers, sein Genie für historische Compositionen und Darstellungen, fast ungenützt blieb.

Zunächst — da er weder Landesart noch Sprache kannte, für den Anfang eines Anhalts dringend bedurfte, nahm ihn der edle Thomas Morus gastfrei auf. Thomas Morus, der Verfasser der „Utopia", ebenso durch seinen Geist und sein Wissen, wie durch seinen edlen Charakter ausgezeichnet, stand damals so hoch in der Gunst König Heinrich VIII. und erfreute sich eines so bedeutenden und unbefleckten Rufes, dass Niemand, am wenigsten sein künstlerischer Gast ahnen mochte, mit welcher Tragödie das Leben des edlen Greises enden werde. Morus bewohnte in der Zeit, als Holbein nach London kam, mit seiner zahlreichen Familie, wie ein Patriarch von Kindern, Schwiegerkindern und Enkeln umgeben, ein Landhaus zu Chelsea. Der ganze Ton seines täglichen Lebens und seiner Umgebungen war zwar freundlich heiter, aber dabei gehalten und

durchaus würdig, Dass Holbein in diesem Hause zwei Jahre oder mehr und immer gern gesehen verbringen konnte, spricht besser für ihn und seinen Charakter, als jede Apologie.

Wären alle die Portraits, die als Bildnisse des Thomas Morus von Holbeins Hand, vorzüglich in England gezeigt werden, ächt, so würde es allerdings glaublich, dass der Künstler in diesen ersten Jahren seines Aufenthalts in England nichts andres gemalt habe, als seinen Gastfreund und dessen Familie. Da aber jedenfalls nur einige der vielen Bilder des Thomas Morus wirklich Arbeiten Holbeins sind, so werden die Controversen über diesen Gegenstand nie ganz zu erledigen sein. Ein grosses Familienbild des gesammten Hauses Morus scheint verloren gegangen, Skizzen zu einem solchen finden sich in der Sammlung der Bibliothek zu Basel. — Doch sind Bilder sowohl des Kanzlers Morus (unter ihnen eine vorzügliche Zeichnung in Kensingtonhouse,) als seiner Tochter Margaretha Roper unzweifelhaft ächt.

Da es jedoch undenkbar ist, dass Holbein während seines ersten Aufenthalts in London nur diese Portraits gemalt hat, so ersteht die Frage nach seiner anderweiten Thätigkeit. Und so mag wohl ein Theil der bewahrten Zeichnungen und Skizzen Holbeins, die sich auf die verschiedenartigsten Gegenstände erstrecken, im Hause des Thomas Morus entstanden sein. Uebrigens verdient die Sage, dass der Kanzler seinen künstlerischen Gast vor aller Welt abgeschlossen habe, um die Früchte von dessem Fleiss allein zu geniessen, keinen Glauben. Ganz im Gegentheil dünkt es uns wahrscheinlich, dass Morus sich bemüht hat, Holbein, sobald es irgend angieng, in neue Beziehungen zu bringen. Und da Heinrich VIII. damals Thomas Morus viel auf dessem Landsitze besuchte, wurde der Künstler dem mächtigsten Gönner, den er überhaupt in England zu finden hoffen durfte, vorgestellt.

Der Weltgeschichte gehört eine Charakteristik dieses Fürsten an, welcher obgleich ein Despot und mit stärkeren Sultanslaunen ausgerüstet, als irgend ein andrer christlicher Fürst, doch eine gewisse Popularität genoss. Es wird jederzeit für historische Romantiker, Erzähler und Tragödiendichter, eine dankbare Aufgabe bleiben, das öffentliche und Privatleben dieses Fürsten mit all seinen Leidenschaften und Blaubartiaden darzustellen. Als Holbein den König kennen lernte, waren diese Dinge noch nicht im Gange, er sollte dieselben indess zum grösseren Theil als

Zeuge mit erleben. König Heinrich fand Gefallen an dem deutschen Maler, war übrigens kunsteinsichtig genug, Holbeins Leistungen zu würdigen. So wurde der junge Meister 1528 als Hofmaler in Dienst genommen, erhielt eine Wohnung im königlichen Schlosse angewiesen und ein fester Gehalt von dreissig Pfund (abgesehen von der reichen Bezahlung seiner vielgesuchten Gemälde), verlieh dem neuen Dienstverhältniss eine gewisse Annehmlichkeit. —

Unter den Portraits der nächsten Zeit zeichnet sich das im Louvre zu Paris befindliche (1528 gemalte) vorzügliche Bild des Erzbischofs Warham von Canterbury, ferner das gleichzeitig gemalte des deutschen Astronomen Niclas Kratzer (im Louvre), der im Dienste König Heinrichs stand, aus. Ein grosses Bild des Königs selbst, gieng 1697 bei dem Brande von Whitehall zu Grunde. Dagegen bewahrt die florentinische Gallerie der Ufficien das ächte vollendete treffliche Portrait des Richard Southwell. Es würde hier ganz unthunlich sein, die Holbeinschen Werke dieser Art auch nur einigermaassen vollständig aufzuführen. Die Vorzüglichkeit derselben beruht auf der einfachen und doch so grossartigen edlen Lebenswahrheit, dem sprechenden Ausdruck aller dieser Köpfe, auf einer liebevollen Ausführung endlich, die jederzeit nur den grössten Meistern eigen gewesen ist. —

Holbeins Verhältnisse in England hatten sich so gestaltet, dass jede von ihm in Aussicht genommene Rückkehr nach Deutschland überhaupt nur eine vorübergehende sein konnte. Er kam 1529 zum erstenmale auf einige Zeit nach Basel, wahrscheinlich um Fürsorge für seine Familie zu treffen. Erasmus, Amerbach und die alten Freunde wurden aufgesucht. Im übrigen war es nicht zu verwundern, wenn die Spiessbürger von Basel, die sonst auf Holbein geschmäht hatten, sich jetzt um den Hofmaler des Königs von England drängten. Aber es ehrt Holbein, dass er dieselben schroff abwies und sich lieber zu seinen alten Zechgenossen gesellte. Hegner sagt trocken „er kannte grössere Herren, als die, so sich in Basel dafür hielten.“*)

Der Form wegen, musste er bei dem Magistrat um erneute Erlaubniss nach England zu gehen, anhalten. Er erhielt dieselbe leicht, doch scheint der Rath von Basel empfunden zu haben, was die Stadt durch be-

*) *Hegner*, Hans Holbein. S. 239.

ständige Abwesenheit ihres berühmten Mitbürgers verliere. Im Jahre 1532 entschloss man sich daher, Holbein durch einen Gehalt der Stadt zu verbinden, der anfänglich dreissig, späterhin fünfzig Gulden betrug und sicher an des Künstlers zurückgebliebne Familie gezahlt wurde. — Holbein lebte auch wirklich zu Ende des Jahres 1532 und Anfang 1533 wieder kurze Zeit zu Basel. Bei seinem damaligen Aufenthalte malte er das Bildniss des Kaufmanns Gysin von Basel, welches gegenwärtig zu den Perlen des Berliner Museums zählt. Ein letzter Aufenthalt Holbeins in Basel ist aus dem Jahre 1538 nachweisbar.

Eben diesem Jahre gehört auch das erste Erscheinen seines gewaltigen einzigen Holzschnittwerkes „der Todtentanz" an.. Es schwebt ein gewisses Dunkel über die Entstehungszeit dieses Werkes, sowie über die Ursache, weshalb dasselbe zuerst in Lyon herausgekommen ist. Dass Holbein nicht nur die Zeichnungen, sondern im wesentlichen auch die Holzschnitte des Todtentanzes ausgeführt, hat Rumohr in einer eignen Schrift nachzuweisen versucht und macht hauptsächlich darauf aufmerksam „dass Holbein, wenn etwa jene mit grossem Geist, mit ganz eigenthümlicher Energie geschnittnen Sachen nicht von ihm selbst in Holz ausgeführt wären, nothwendig sein langes Künstlerleben hindurch über einen und denselben Gehülfen müsste geboten haben, was doch nicht wohl anzunehmen ist."*)

Unwesentlich ist diese Frage der Bedeutung des „Todtentanzes" als Composition gegenüber. In demselben haben wir eine der bedeutendsten Manifestationen der grossen tiefsinnigen Phantasie, der gewaltigen Darstellungskraft Holbeins zu erblicken. „Der Todtentanz ist eine Bilderfolge tiefsinnigen Ernstes und hohnlachenden Humors, in der Holbein die Zerbrechlichkeit unsres Lebens und die Gleichheit aller vor dem Gesetz und vor der Willkür der Vernichtung vor Augen stellt. Dem Kaiser drückt der Tod seine Krone in den Kopf, während er Rath holen und Recht sprechen will; dem König kredenzt er beim Mahle die goldne Schaale; den Kurfürsten hindert er wohlzuthun, den Richter sich bestechen zu lassen, die Kaiserin, die in Gepränge mit glänzendem Gefolge einhergeht, führt er unerkannt in die offene Grube; die Königin, die ihn durchschaut und fliehen will, reisst er mit Gewalt von ihrem Palast und gibt dem Arzt,

*) *Rumohr*, Hans Holbein in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen. Leipzig 1836.) S. 38.

der ihm wehren will, einen Tritt vor den Leib. Leise schiebt er den Papst, dem der Kaiser den Pantoffel küsst, vom Thron, und kümmert sich nicht darum, ob ihm ein Teufel die Faust oder ein anderer die Bulla Sanctorum vorhält. Den Bischof, der seine Heerde weidet, führt er tanzend hinweg; vor dem feisten Abt erscheint er selber als Bischof und holt ihn in seinen Schafstall mit Gewalt; dem Priester, der das Sacrament zum Sterbenden trägt, dient er mit Glocke und Laterne als Sacristan, und den Bettelmönch packt er, wie er mit gefülltem Sack in sein Kloster zurückkehrt. Mit dem Strohkranz um den kahlen Schädel führt er die fromme Priorin zur Hochzeit, und der lüsternen Nonne, die vom Gebet nach dem Verführer sich umsieht, löscht er Altar- und Lebenslicht aus. Keine Waffen bestehen wider ihn, er zertrümmert Helm und Schild und durchbohrt den Krieger trotz Stahl- und Eisenkleid. Den rechnenden Wucherer überfällt er, die lachende Braut schmückt er mit der Todtenbeinkette, das Kind reisst er vom eben fertig gekochten Brei, den Krämer überfällt er, wie er seine Waare zu Markte trägt, den Blinden führt er betrügerisch auf steinigten Pfad und nur um den Elenden, Aussätzigen, an dem alle Welt scheu vorübergeht, kümmert er sich nicht. Aber nicht nur die Unschuldigen stört er in Lust und Arbeit: den Bösen tritt er mit gleicher Habgier und Schadenfreude auf die Ferse: der Räuber, der ein Marktweib überfällt, wird von ihm im Nacken gepackt: der ausgesogene Wollüstling muss mit ihm über Stock und Stein und nach seiner Pfeife tanzen; den Schlemmern giesst er den Abschiedtrunk in den Hals und selbst aus den Krallen des Teufels holt er sich den Spieler.“*) Bei den Blättern des Todtentanzes begreift sich erst recht, wie unendlich viel Deutschland verloren hat, dass Holbein keine Aufgaben gestellt wurden, wie sie die italienischen Künstler in überreicher Zahl erhielten. —

Doch ist es Zeit, wieder des Aufenthalts Holbeins in England und seiner dortigen Verhältnisse, die dauernd wurden, zu gedenken. Mit Ausnahme der erwähnten dreimaligen Rückkunft nach Basel, und vieler zum Theil im Auftrag des Königs unternommener Reisen, verblieb Holbein am Hofe Heinrichs VIII. Er durchlebte die Erschüttrungen, launenhaften Umwälzungen und blutigen Katastrophen, die zu dieser Zeit England und vor allem den Hof in Aufregung erhielten. Holbein diente wohl mit seinem Pinsel den Neigungen und Leidenschaften des Königs.

*) *Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. II. Theil. S. 240.

Er sah in nächster Nähe das Emporwachsen der Liebe desselben, für die schöne Anna Boleyn. Die Verstossung Katharinas von Arragonien, des Königs Heirath mit Anna, die plötzliche äusserliche, gewaltsame Reformation, mit welcher der vorher vom Papste zum Vertheidiger des Glaubens prädicirte Heinrich VIII. vorschritt, berührten wahrscheinlich den Künstler wenig. Aufs Tiefste aber musste ihn die blutige Willkür erschüttern, mit welcher der König 1535 das Haupt des edlen Morus dem Henker überlieferte! Holbein sah alle die fernern Wandlungen. 1536 bestieg Anna Boleyn bereits wieder das Blutgerüst, vor dem ihre Nachfolgerin Johanna Seymour vielleicht nur bewahrt blieb, weil sie bei der Geburt eines Sohnes verschied. 1540 hatte der Maler das Portrait der Anna von Cleve (im Louvre zu Paris) zu malen. Diese vierte Frau Heinrichs ward verstossen, weil sie nicht schön genug war, bald nachher fiel auch der Kopf des Ministers Cromwell, der dem König zur Ehe mit ihr gerathen hatte. Es folgte eine stolze, prächtige Schönheit, Katharina aus dem Hause Howard, die 1542 dem Henker, wegen eines Liebesbündnisses, das sie vor der Heirath gehabt, übergeben wurde. Und damit es nach so entsetzlichen Scenen an einer Art Possenspiel nicht fehlen möge, heirathete Heinrich in seinem Alter die Wittwe Katharina Parr, der es gelang, ihn mittelst seiner Schwächen in gewisser Weise zu beherrschen.

Alle diese Dinge hatte Holbein erlebt. Für ihn, wie für jeden, der am Hofe Heinrichs verweilte, mag es keine leichte Aufgabe gewesen sein, den Launen und jäh wechselnden Stimmungen des tyrannischen Fürsten ein gleichmässig kluges Benehmen entgegenzusetzen. Was aber zahlreichen grossen Herren nicht gelang, erreichte der deutsche Künstler vollständig, und mitten unter dem rapiden und vielfach unvorhergesehenen Wechsel von Königinnen und Günstlingen blieb die gute Meinung des Königs von Holbein eine unveränderte. Bekannt ist die Anekdote, dass Heinrich eines Tages einen übermüthigen Lord mit dem Bemerken abgefertigt haben soll: „ich kann jederzeit aus zehn Bauern zehn Lords machen, aber aus zehn Lords keinen Holbein.“

Holbeins künstlerische Arbeiten beschränkten sich in dieser Periode mehr und mehr auf das Portrait. Von noch nicht erwähnten Bildern seien aus zahlreichen hier nur genannt: das des Goldschmieds Morett (in der Dresdner Gemäldegallerie), des Lord Guilford (im Schlosse von

Hamptoncourt), ein Bild Heinrichs VIII. (Kniestück, — in Warwikcastle), und endlich das grosse Gemälde (in Kensingtonpalast), welches die königliche Familie von England darstellt. — Von deutscher Seite allein ward dem Künstler ein Auftrag, der über das Portrait hinausgieng. Leider aber sind die Gemälde, welche Hans Holbein für das Haus der Hansa in London ausführte, zu Grunde gegangen, und nur die Blätter, welche nach dem „Triumphzug des Glückes und der Armuth" gefertigt wurden, geben einen Begriff von der Bedeutung dieser Bilder, die selbst italienische Künstler, wie Zuchero, für „Rafaels würdig" erklärten. —

Nach dem Tode Heinrichs VIII. und unter der eifrig protestantischen Regierung des jungen Eduard VI. konnte Holbein nicht länger vermeiden, an der englischen Reformation in einem gewissen Sinne mittheilzunehmen. Er entwarf die Holzschnitte zum Catechismus des Erzbischofs Thomas Cranmer und die Blätter einer satyrischen Passion, die von Hollar radirt wurden. Sie war ein Werk „durchaus spottenden Inhalts gegen das Papstthum, indem die Verfolger und Peiniger des Herrn alle mit priesterlichen und Mönchsgewändern angethan sind und statt der Waffen Kreuze, Bischofsstäbe, Messleuchter und andre Kirchengeräthe tragen. Judas erscheint als Capuziner, Annas als Cardinal, Caiphas als Bischof. Als Türke gekleidet, empfängt Pilatus Geschenke von Mönchen, der Schächer zur Linken ist auch ein Klostermann. Ueber der Höllenpforte, die Christus betritt, sind päpstliche Bullen und Wappen aufgehängt und der Gebietsherr, mit dreifacher Krone geziert, sucht ihm den Eingang zu wehren, indem er ihm Weihwasser entgegensprengt."*)

Diese künstlerische Thätigkeit im Sinne der englisch protestantischen Partei, war es vermuthlich, die Holbein mit dem Regierungsantritt der katholischen Maria (1553), vom englischen Hofe verschwinden liess. Er lebte zurückgezogen in London und wir erfahren nur noch von seinem im nächsten Jahre erfolgten Tode. Holbein zählte zu den Opfern der grossen Londoner Seuche des Jahres 1554. —

Wohl haben wir neben manchem andern auch zu beklagen, dass unsre Nachrichten über sein Leben in der Fremde, seine persönlichen Beziehungen in England, so gar dürftig blieben. Aber ein Gefühl des

---

*) *Hegner*, Hans Holbein. S. 266.

Stolzes, dass Holbein jedenfalls die Ehre deutscher Kunst und deutschen Namens über die Heimath hinausgetragen, mag dabei trösten, wird sich der Bewundrung für seine Werke immer hinzugesellen. Und so scheiden wir von dem zweiten grossen deutschen Meister des sechszehnten Jahrhunderts, der in mehr als einem Betracht späterer Kunst und spätern Künstlern, als ein Muster und Vorbild zu gelten hat, und dem ein dankbares Gedächtniss der Nation auf ewig gesichert bleibt.

REGISTER ZUR ERSTEN ABTHEILUNG.

VIERZEHNTES BIS SECHSZEHNTES JAHRHUNDERT.

Aldegrever, Albert. 370.
Aldighiero. 41.
Allegretto di Nuzio. 42.
Allegro, Antonio, genannt Coreggio (Biographie. 270—290). Geburt und Herkunft. 280. Seine Jugend und Bildung. 281. Früheste Bilder. 282. In Bologna. 283. In Parma. 284. Sein Charakter. 284. Heirath. 285. Mythologische Bilder. 284. Kuppelgemälde der S. Giovannikirche zu Parma. 285. Kuppelgemälde der Kathedrale von Parma. 187. Persönliche Schicksale. 288. Der „Tag", die „Nacht" u. a. Gemälde. 288. Seine Honorare. 289. Kauft ein Landgut. 289. Mythologische Bilder. 289. Anekdote seines Todes. 290. Sein Tod. 290.
Altdorfer, Albrecht. 370.
Aretino, Peter. Sein Charakter. 197. Verhältniss zu Michel Angelo. 198. Spott gegen Hadrian VI. S. 272. Freundschaft mit Tizian. 307.
Aristides. 2.
Ariosto, Ludovico. 156. 227.
Avenzo aus Verona. 41.
Antonello von Messina. Bringt die Oelmalerei aus Flandern. 296.
Apelles. 2.
Badile, Antonio. 315.
Bagnacavallo. S. Ramenghi.
Barbarelli, Giorgio, genannt Giorgione. (Biographie. 299—303.) Geburt und Herkunft. 299. Schüler Bellinis. 299. Zwist mit diesem. 300. Verlässt Venedig. 300. Früheste Bilder. 300. Kehrt nach Venedig zurück. 360. Seine Bilder. 301. 302. Seine Lebensweise. 302. Sein Tod. 303. Wirkung auf Tizian. 304.
Barile, Gian. 249.
Bartolommeo, Fra. (Biographie. 243—248.) Herkunft und Jugend. 243. Schüler Rossellis. 243. Anhänger Savonarolas. 249. Geht ins Kloster. 245. Seine Kunstweise. 246. Freundschaft mit Rafael. 207. 246. Seine Bilder. 247 u. f. Geht nach Rom. 247. Nach Florenz zurück. 248. Sein Tod. 248.
Bassano, Francesco. 295.
Bassano, Jacopo. 295.
Bassano, Leandro. 295.
Bellini, Gentile. 296. In Constantinopel. 297.
Bellini, Giovanni. (Biographie. 295—299.) Geburt und Jugend. 296. Seine Kunstweise. 297. Seine Gemälde. 297 u. f. Sein Ansehen. 298. Nimmt Dürer wohl auf. 298. 364. Seine Schule und Schüler. 298. Werke seines Greisenalters. 299. Sein Tod. 299.
Bellini, Jacopo. 296. Schwiegervater Mantegnas. 102.
Bentivoglio, Giovanni, Herr von Bologna. 126.
Betto, Bernardo di. 203.
Beuerlein, Hans. 353.
Bosch, Hieronymus. 327.
Bordone, Paris. 295.
Borgia, Cäsar. 147.
Buonarroti, **Michel Angelo**. (Biographie. 155—200.) Schüler Ghirlandajos. 69. 157. Streit mit Perugino. 123. Verhältniss zu Francia. 127. 129. Abstammung und Kindheit. 156. Bei Ghirlandajo. 157. Bekanntwerden mit Lorenzo Medici. 157. Erste Bildhauerarbeiten. 158. Beziehung zu Pietro Medici. 160. Flucht nach Bologna. 160. Rückkehr nach Florenz. 161. Anhänger des Savonarola. 162. Der Cupido. 162. Geht nach Rom. 162. Der trunkene Bacchus. 164. Die Pieta. 164. Rückkunft nach Florenz. 165. Brügger Madonna. 165. Der David. 165. Der Carton für den Florentiner Rathssaal. 167. Wird von Julius II. nach Rom berufen. 167. Entwurf zum Grabmal Julius II. 168. Entzweit sich mit dem Papst. 169. Flüchtet aus Rom. 169. Geht als Gesandter nach Bologna. 169. Versöh-

nung mit dem Papst und Rückkehr nach Rom. 169. Deckengemälde der sistinischen Kapelle. 170. Verhältniss zu Bramante und Rafael. 171. Wieder in Florenz. 172. Verhältniss zu Leo X. 175. Aufträge des Papstes. 175. Beabsichtigtes Denkmal für Dante. 177. Michel Angelo in Florenz und Rom. 177 u. f. Tritt auf Seite der florentinischen Republikaner. 179. Wird Generalcommissar der Befestigungen. 180. Flüchtet nach Ferrara und Venedig. 181. Kehrt zurück. 182. Die Leda. 183. Michel Angelo während der Belagerung. 183. Proscribirt. 184. Amnestirt. 184. Das Medicäergrabmal. 184. Verzweiflung und Krankheit. 186. Wieder in Rom. 187. Vertrag wegen des Juliusdenkmals. 187. Auftrag zum jüngsten Gericht. 188. Das jüngste Gericht. 189 u. f. Das Juliusdenkmal. 191. Der Moses. 191. Die Wandbilder der Paolina. 192. Sein freiwilliges Exil. 193. Sein Leben in Rom. 193 u. f. Freundschaft zu Vittoria Colonna. 194. Die Kreuzabnahme. 195. Baumeister der Peterskirche. 195 u. f. Intriguen gegen M. A. 196. Verhältniss zu Peter Aretino. 197. Seine letzten Jahre. 198 u. f. Sein Tod. 199. Varchis Grabrede. 200. Seine Schüler und Nachfolger. 241. Besuch bei Tizian und Urtheil über ihn. 312.

Buoninsegna siehe Duccio.

Burgkmayr, Hans. 351.

Burgkmayr, Thomas. 351.

Caliari, Gabriel. 351.

Caliari, Paolo, genannt Veronese. (Biographie. 314—320.) Geburt und Herkunft. 315. Geringe Geltung in Verona. 315. Geht nach Venedig. 315. Erhält einen Preis. 316. Gemälde in S. Sebastian. 316. Reise nach Rom. 317. Charakteristik seiner Kunst. 217. Seine Gastmähler. 318. Andere Bilder. 319. Sein Tod. 320.

Castagno, Andrea del. (Biogr. 78—80.) Geburt und Herkunft. 78. Seine Kunstweise. 79. Sein Charakter. 79. Freundschaft mit Domenico Veneziano. 79. Ermordung desselben. 80. Bilder der Verschwörer. 80. Seine Beichte und sein Tod. 80.

Castiglione, Graf. Freund Rafaels. 207. Giulio Romanos. 273.

Cimabue, Giovanni. (Biogr. 10—13.) Geburt. 10. Seine Bildung und Kunstweise. 11. In Pisa und Assisi. 11. Seine Unduldsamkeit. 12. Sein Tod. 13. Findet Giotto. 13.

Cione, Andrea di, siehe Orcagna.

Clemens VII, Papst. 177. 273.

Cosimo, Pier di. 279.

Cranach, Lucas, der Aeltere. (Biographie. 388—398.) Geburt und Herkunft. 388. Frühere Lebensumstände. 389. Tritt in sächsische Dienste. 389. Arbeiten und Erwerb. 389. Scheurls Lob auf ihn. 390 u. f. Seine Holzschnitte und Stiche. 393. Seine Bilder. 393 u. f. Freundschaft mit Luther. 394. Theilnahme an der Reformation. 395. Seine Familienverhältnisse. 396. Bürgermeister von Wittenberg. 396. Vor Karl V. 397. Theilt Johann Friedrichs Gefangenschaft. 397. Geht nach Weimar. 397. Das Altarbild zu Weimar. 398. Sein Tod. 398.

Cranach, Lucas, der Jüngere. 397.

Dante, 20. Gedenkt Cimabues. 12. Freundschaft mit Giotto. 23.

Duccio di Buoninsegna. (Biographie. 14—16). Herkunft. 14. Seine Altartafel. 15. Charakteristik. 15. 16. Aufstellung der Altartafel. 16. Weitere Bilder. 16.

Dürer, Albrecht (Biographie. 353—387.) Geburt und Herkunft. 353. Schüler Wohlgemuths. 354. Wanderschaft, Heimkehr und Niederlassung. 355. Seine Ehe. 356 u. f. Selbstportrait. 359. Die Offenbarung Johannis. 360. Kupferstiche und Holzschnitte. 361. Häusliche Verhältnisse. 362. Freundschaft mit Pirkheimer. 363. Reise nach Venedig 364 u. f. Das Rosenkranzfest. 365 u. f. Rückkehr und Arbeiten daheim. 368. Dürers Schüler. 370. Die Passionen und die Geschichte der Jungfrau. 370. Verhältniss zu Kaiser Max. 373. Die heilige Dreifaltigkeit und der Tod der Maria. 374 u. f. Kupferstiche und Holzschnitte. 376. Beziehung zu Rafael. 237. 376. Dürers Reise nach den Niederlanden. 378 u. f. Bei Karl V. 380. Aufenthalt in Antwerpen. 380. Heimkehr, Theilnahme für die Reformation. 381. Portrait des Hier. Holzschuher. 384. Die vier Apostel. 384. Dürers Schriften. 385 u. f. Häusliches Elend, Krankheit und Tod. 386 und 387.

Erasmus von Rotterdam. 403 u. f.

Eyck, Gebrüder van. (Biographie. 327—333.) Hubert van Eyk. Geburt. 328. Niederlassung in Brügge. 328. Erfindung der Oelmalerei. 328. Altarwerk in der St. Bavokirche zu Gent. 329. — Johann van Eyck. Geburt. 331. Im Dienst Philipps des Guten. 331. Familienverhältnisse. 331. Seine Werke. 332.

Eyck, Margarethe van. 328.

Fabriano, Gentile von. (Biographie 41—43.) Geburt und Herkunft. 42. Die Anbetung der Könige. 42. Andere Bilder. 42. In Rom und Venedig. 43. Sein Tod. 43.

Ferrari, Gaudenzio. 203.

Fessano, Ambrogio. 100.

Fiesole, Fra Giovanni Angelico von. (Biographie. 43—50.) Geburt und Herkunft. 44. Eintritt ins Kloster. 44. Charakteristik. 45. Seine Gewohnheiten. 45. Fiesole's Werke. 46. Das Freskobild im Capitelsaal von S. Marco. 47. Seine Schüler. 48. Berufung nach Rom. 48. Fresken im Vatican. 49. Sein Tod. 49.

Francesca, Pietro della. 91.
Francia, Francesco. (Biographie 125—132.) Geburt und Herkunft. 125. Lernt als Goldschmied. 125. Wird Maler. 126. Erste Bilder. 127. Verhältniss zu Michel Angelo. 127. 129. 169. Zu Rafael. 128. 130. Seine Madonnen. 131. Sein häusliches Leben. 131. Sage seines Todes. 132.
Franciabigio. 249.
Franz I, König von Frankreich. Freund Lionardo da Vincis. 153. Aufträge an Rafael. 228. Beruft Andrea del Sarto. 253.
Friedrich von Sachsen, Kurfürst. Giebt Dürer Aufträge. 369. Nimmt Cranach in seine Dienste. 389.
Gaddi, Taddeo. 38.
Ghiberti, Lorenzo. Lob Giottos. 28.
Ghirlandajo, Benedetto. 84. 90.
Ghirlandajo, David. 84. 90.
Ghirlandajo, Domenico. (Biogr. 81—90.) Geburt und Herkunft. 81. Lernt als Goldschmied. 81. Wird Maler. 82. Geht nach Rom. 82. Arbeiten im Kloster Ognisanti. 83. Fleiss und Geschick. 84. Tafelbilder. 85. Fresken für St. Trinita. 85. Fresken in Santa Maria Novella. 86 u. f. Lehrer Michel Angelo's. 89. Tod. 90.
Ghirlandajo, Ridolfo. 84. 90.
Giotto. (Biographie. 19—28.) Geburt und Herkunft. 20. Charakterzüge. 21. Früheste Arbeiten in Padua und Assisi. 22 und 23. Verhältniss zu Dante. 23. Reisen Giottos. 24 u. f. Leben in Florenz. 25. Wirken als Baumeister und Bildhauer. 27. Giotto's Tod. 28.
Giottino. 34.
Gonzaga, Marchese Federigo I. Verhältniss zu Mantegna. 107.
Gonzaga, Herzog Federigo II. Beruft Giulio Romano. 283. Verhältniss zu demselben. 276. Mit Tizian befreundet. 306.
Gonzaga, Ercole. 278.
Gonzaga, Isabella. 109. 112. 298.
Gonzaga, Ludovico. Beruft Mantegna. 104.
Gozzoli, Benozzo. (Biographie. 73—78). Geburt und Herkunft. 74. Schüler Fiesoles. 74. Fresken im Palast Medici. 75. Geht nach Pisa. 76. Wandgemälde im Campo Santo. 76 u. 77. Sein Tod. 78.
Grunewald, Matthias. 388.
Hadrian VI, Papst, den Künstlern feindselig. 177. 272.
Haarlem, Gerhard von. 327.
Heinrich VIII, König von England, nimmt Hans Holbein in Dienst. 409. Begünstigt ihn andauernd. 413. 414.
Holbein, Hans Michael, der Grossvater. 351. 399.
Holbein, Hans, der Aeltere. 351. 399.
Holbein, Hans, der Jüngere. (Biographie. 399—416.) Geburt und Herkunft. 399. Frühe Entwicklung. 399. Erste Bilder. 400. Wanderschaft. 400. Niederlassung in Basel und Heirath. 401. Charakterzüge. 402. Die Bilder der Basler Sammlung. 404 u. f. Die Dresdner Madonna. 407. Reise nach England. 409. Aufnahme bei Morus. 409. Wird Hofmaler König Heinrichs VIII. 411. Holbein als Portraitmaler. 411 u. f. Reisen nach Basel. 411. 412. Der Todtentanz. 412 und 413. Fortdauernde Gunst am englischen Hofe. 414. Thätigkeit für die englische Reformation. 415. Letzte Tage und Tod. 415.
Julius II., Papst. Beruft Michel Angelo. 167. Verhältniss zu demselben. 170 u. f. Beruft Rafael. 208.
Julius III., Papst. 196.
Karl V, Kaiser. Ernennt Soddoma zum kaiserlichen Pfalzgrafen. 265. Kommt nach Mantua. 277. Adelt und begünstigt Tizian. 306. 312 u. f. Verhilft Dürer zu Recht. 380.
Lala aus Cyzikus. 3.
Leo X, Papst. Setzt Michel Angelo zurück. 175. Rafael sein Liebling. 224 u. f. Begünstigt Soddoma. 265.
Lippi, Filippino. 17. 124. Ueberlässt Lionardo da Vinci eine Arbeit. 146.
Lippi, Fra Filippo. (Biographie. 66—73.) Geburt und Herkunft. 67. Bildung zum Künstler. 67. Wird Mönch. 68. Seine Abenteuer und sein Leichtsinn. 69 u. f. Seine Bilder. 70. Entführt Lucrezia Buti. 71. Fresken im Dom von Prato. 71. Im Dom zu Spoleto. 73. Sein Tod. 73.
Ludius. 3.
Luigi, Andrea di (l'Ingegno.) 203.
Luini, Bernardo. 241.
Mainardi, Bastiano. 89.
Mantegna, Andrea. (Biographie. 100—112.) Geburt und Herkunft. 100. Früheste Werke. 101. Seine Heirath. 102. Fresken in der Christofscapelle zu Padua. 103. Siedelt nach Mantua über. 104. Sein Verhältniss zum Hause Gonzaga. 105. 107. Arbeiten in Rom. 107. Der Triumphzug Cäsars. 109 u. f. Spätere Werke. 111. Letzte Lebensjahre und Tod. 112.
Mantegna, Francesco. 112. 281.
Martin V., Papst, begünstigt Masaccio. 64.
Masaccio. (Biographie. 62—66.) Geburt und Herkunft. 63. Schüler Masalinos von Panicale. 63. In Rom. 64. Fresken in der Capelle Brancacci. 65. Charakterzüge. 65. Plötzlicher Tod. 66.
Masalino von Panicale. 63.
Maximilian I., Kaiser. Begünstigt Dürer. 373 u. f.
Medici, Cosmo. Beschützer der Wissenschaft und Kunst. 55. Verhältniss zu Lippi. 69. Zu Fiesole. 48.
Medici, Giovanni di, begründet das Haus. 55.
Medici, Cardinal Giovanni di, s. Leo X.

Medici, Lorenzo. Freigebiger Gönner der Künste. 56. Beziehungen zu Filippo Lippi. 72. Zu Ghirlandajo. 89. Zu Luca Signorelli. 93. Zu Michel Angelo. 157 u. f.
Medici, Lorenzo (di Pierfrancesco). 162.
Medici, Pietro. 55 u. f.
Medici, Pietro, vertrieben aus Florenz. 161.
Melzi, Francesco. 154.
Memling, Hans. (Biographie. 333—339.) Wahrscheinliche Herkunft. 333. Leben in Brügge. 334. Spätere Verschollenheit Memlings. 334. Das Danziger Bild. 334. Der Johannesaltar in Brügge. 335. Andere Werke. 336 u. f. Die sieben Leiden und Freuden der Maria. 337.
Memmi, Lippo. 36.
Messys, Quintin. (Biographie. 339—342.) Geburt und Herkunft. 339. Seine Liebe. 339. Seine Werke. 340. Die Bestattung Christi. 340. Angebliche Genrebilder. 342. Empfängt Dürer. 342. 379. Sein Tod. 342.— Holbein ihm empfohlen. 409.
Morus, Thomas, nimmt Hans Holbein auf. 409 u. f.
Orcagna, Andrea. (Biographie. 29—34). Geburt und Herkunft. 29. Früheste Arbeiten. 30. Der Triumph des Todes und das Weltgericht. 31 u. f. Orcagna als Baumeister. 34. Sein Tod. 34.
Orcagna, Bernardo. 29. 34.
Melozzo da Forli. 100.
Mugello, Petrus von. 45.
Nicolaus II., Papst. Beruft Fiesole. 48.
Palma vecchio. 295.
Parrhasius. 2.
Paul III., Papst. 188.
Paul IV., Papst. 197.
Pausias. 2.
Penz, Georg. 370.
Perugino, Peter. (Biographie. 114—125.) Geburt und Herkunft. 114. Geht nach Florenz. 115. Kampf mit der Noth. 116. Früheste Arbeiten. 116. In der Sistina zu Rom. 117. Künstlerische Umwandlung. 117. Wanderleben und Niederlassung in Perugia. 118. Bilder Perugino's. 119. Seine Heirath und äussere Verhältnisse. 120 u. f. Seine angebliche Irreligiosität. 121. Lehrer Rafaels. 122. 202 u. f. Fresken im Saale des Wechselgerichts zu Perugia. 122. Verfall Perugino's. 123. Streit mit Michel Angelo. 123. Die Himmelfahrt der Madonna. 127. Sein Tod. 124.
Petrarca, Francesco. 39. Freundschaft mit Simon Martino. 40.
Philipp II., König von Spanien, begünstigt Tizian. 313.
Philipp der Gute, Herzog von Burgund. 331.
Pietro, Nicolo di. 34.
Piombo, Sebastiano del. 241.
Pippi s. Romano.
Pirkheimer, Wilibald. Freundschaft mit Dürer. 363 u. f.
Pisano, Andrea. Gehülfe des Giotto. 27.
Pisano, Giovanni. 30.
Pisano, Nicola. 7. 9. Sarkophag desselben in Bologna. 160.
Pizzolo, Nicolo. 101.
Polygnotus. 2.
Ramenghi, Bartol. 242.
Razzi, Giovanni Antonio, genannt **Soddoma**. (Biographie. 260—268.) Geburt und Herkunft. 261. Niederlassung in Siena und Heirath. 261. Vasaris Charakteristik Soddoma's. 262 u. f. Kommt nach Rom. 263. Die Vermählung des Alexander und der Roxana. 267. Gunst bei Leo X. 265. Werke in Siena. 266. Seine Wunderlichkeiten. 267. Noth seines Alters. 267. Sein Tod. 268.
Robusti s. Tintoretto.
Romano, Giulio. (Biographie. 268—279.) Geburt und Herkunft. 268. Schüler und Genosse Rafaels. 269. Vollendung der Bilder im Constantinsaale. 270 u. f. Der Polyphem. 272. Zurücksetzung unter Hadrian VI. 272. Tritt in mantuanische Dienste. 273. Seine Stellung in Mantua. 274. Wirkt als Baumeister und Maler. 274. Die Fresken im Stadtschloss. 276. In den Adelstand erhoben. 276. Seine Heirath. 277. Reisen und Aufträge. 270. Gehoffte Berufung nach Rom. 279. Sein Tod. 279.
Sachs, Hans. 382.
Salai, F. 152. 154.
Santi, Giovanni. 114. 201.
Santi, Raphael. (Biographie. 200—238.) Geburt und Herkunft. 201. Frühes Erwachen des Talents. 202. Schüler Peruginos. 202 u. f. Arbeiten in Peruginos Manier. 203. Besuch in Urbino. 204. Reise nach Florenz. 206. Rafaels Bildung. 207. Freundschaft mit Fra Bartolommeo. 207. 246. Berufung nach Rom. 208. Lebens- und Liebesglück. 209. Stanza della Segnatura. 209 u. f. Portraits. 219. Madonnen. 217. Madonna von Foligno. 218. Stanza d'Eliodoro. 219 u. f. Tod Julius II. und Rafaels Stellung bei Leo X. 224. Seine hohe Geltung. 224. Rafaels Geliebte. 225 u. f. Madonnen und andere Altarbilder. 227. Die heilige Cäcilia. 227. Die sistinische Madonna. 228 u. f. Fresken in der Farnesina. 229 u. f. Die Loggien. 232. Die Stanza dell Incendio. 233 u. f. Die Constantinschlacht. 234 u. f. Die Transfiguration. 236. Rafaels Krankheit und Tod. 237. Die Trauer um ihn. 237.
Sarcinelli, Cornelio. 313.
Sarto, Andrea del. (Biographie. 249—360.) Geburt und Herkunft. 249. Erste Fresken. 250. Wandbilder bei den Serviten. 250 u. f., Del Sartos Leben. 251. Seine Heirath.

252. Madonnen und heilige Familien. 252. Madonna della Arpia. 253. Berufung nach Frankreich. 253. Glänzende Aufnahme und Arbeiten dort. 254. Sartos Untreue gegen den König von Frankreich. 255. Seine spätern Arbeiten. 255 u. f. Madonna del Sacco. 256. Portrait Leos X. 257. Das Opfer Abrahams. 259. Noth während der Belagerung von Florenz. 259. Sein Tod. 260.

Schaffner, Martin. 350.

Schäuffelein, Hans. 370.

Schonganer, Martin. 351.

Sforza, Ludovico. 140.

Signorelli, Luca. (Biogr. 90—98.) Geburt, Herkunft. 91. Ausbildung. 91. Fresken zu Arezzo. 92. In der Sistina zu Rom. 93. Wanderleben. 93. Aufenthalt in Florenz. 92. Niederlassung in Cortona. 94. Arbeiten in Siena. 95. Vertrag mit der Domverwaltung zu Orvieto. 96. Signorellis Fresken im Dom zu Orvieto. 96 u. f. Sein Alter. 98. Sein Tod. 98.

Siena, Matteo von. 91.

Simon di Martino. (Biographie. 34—41.) Herkunft. 35. Weise seiner Kunst. 35. Wandgemälde im Palazzo publico zu Siena. 36. Andere Werke. 36. Das Altarbild zu Pisa. 37. Ruf nach Avignon. 58. Freundschaft mit Petrarca. 39. Sein Tod. 41.

Sixtus IV, Papst, beruft Ghirlandajo, Signorelli, Perugino u. A. nach Rom. 82. 92. 117.

Spinelli. 39.

Squarcione, Francesco. 100 u. f. 296.

Suardi, Bartolommeo. 100.

Taddi, Taddeo. 207.

Timanthes. 2.

Timomachos. 3.

Tintoretto. 295.

Tosini s. Fiesole.

Vanucci s. Perugino.

Vasari, Giorgio. 252. Freund Michel Angelos. 198.

Vasari, Lazzaro. 91.

Vecellio, Tizian. (Biographie. 303—314.) Geburt und Herkunft. 304. Schüler Bellinis. 304. Früheste Arbeiten in Venedig. 304. Reise nach Ferrara. 305. Freundschaft mit Ariosto. 305. Erhebung in den Adelstand. 306. Sein äusseres Leben. 306. Seine Freunde. 307. Tizians kirchliche Werke. 308 u. f. Mythologische Bilder. 309 u. f. Portraits. 311. Reise nach Rom. 312. Reise nach Deutschland. 312. Seine Kinder. 313. Tizians Tod. 314.

Veneziano, Domenico. 56. Seine Ermordung. 80.

Verrocchio, Andrea. 136.

Vinci, Lionardo da (Biographie. 135—155.) Geburt und Herkunft. 135. Frühreife Begabung. 136. Schüler Verrocchios. 136. Jugendwerke. 137. Vielseitige Studien. 137. Geht nach Mailand. 139. Seine Stellung am dortigen Hofe. 140. Seine Vielseitigkeit. 141. Das Abendmahl. 142 u. f. Lionardos Schriften. 144. Rückkehr nach Florenz. 145. Der Carton „die heilige Familie." 146. Portrait der Mona Lisa. 147. In Diensten Cäsar Borgias. 147. Die Cartons zur Schlacht von Anghiari. 149 u. f. Reisen nach Mailand. 151. Nach Rom. 152. Berufung an den Hof Franz I. 153. Letzte Tage. 154. Testament und Tod. 154.

Vitale. 41.

Volterra, Daniel von. 241.

Volterra, Francesco von. 34.

Wagner, Hans. 370.

Weyden, Roger van der. 327.

Wohlgemuth, Michael. 351.

Zeitblom, Bartholomäus. 351.

Zoppo, Marco. 101. 125.

Druck von Leopold Schnauss in Leipzig.

coll. H.
ME ao V./28.
BK.—

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01498 7834